தமிழில்
காப்பியக் கொள்கை

முதற்பகுதி

து. சீனிச்சாமி
இணைப்பேராசிரியர்,
இலக்கியத்துறை - தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகம்
தஞ்சாவூர்



தமிழ்ப்பல்கலைக் கழகம் - தஞ்சாவூர்
1985.



தமிழ்ப்பல்கலைக்கழக

வெளியீடு : 27

தி. ஆ 2016 ஆடி; சூலை, 1985

ஆசிரியர் : து. சீனிச்சாமி

நூல் : தமிழில் காப்பியக்கொள்கை - முதற்பகுதி

பதிப்பு : முதற்பதிப்பு.

விலை : உரு 79/-

அச்சு : மதராஸ் ரிப்பன் பிரஸ்,
புதுக்கோட்டை.

பொருளடக்கம்

I

அறிமுகம்

ஆய்வு நோக்கம்

பழமைக்காலம் முதல் இன்றுவரை, தமிழ்மொழியில் பல இலக்கிய வகைகள் தோன்றியுள்ளன; தோன்றி வளர்ச்சி பெற்றுள்ளன; நாளடைவில் சிறப்பிழந்தும் போயிருக்கின்றன. இவற்றில் 'காப்பியம்' எனப்படும் இலக்கிய வகைபற்றி இவ் வாய்வுக் கட்டுரை அமைகிறது. தமிழ்ப் பண்பாட்டு மரபில் 'காப்பியம்' என்ற இலக்கியவகை எப்படித் தோன்றியது, அதன் அமைப்பு என்ன, அதன் பயன்பாடு என்ன என்ற வினாக்களுக் குரிய தக்க விடைகளைக் காணும் முயற்சியே இவ்வாய்வு நூலில் மேற்கொள்ளப்படுகிறது.

இலக்கிய அடிப்படை

'காப்பியம்' என்று கூறப்படும் ஒரு வகையினை இலக்கியக் கலை என்ற பிரிவில் அடக்கியே காண்கிறோம். 'காப்பிய இலக்கியம்', 'காப்பியக் கவிதை' என்றே இது அழைக்கப் படுகிறது. இதனால், அடிப்படையான ஒரு சிறப்புத் தேவை ஏற்பட்டுவிடுகிறது. அது, இலக்கியப் பண்பு நிலையில் வைத்தே காப்பியங்களை அணுகவேண்டும் என்பதாகும். காப்பியத்தை இலக்கியக் கலையியல்போடு நோக்கவேண்டும் என்பதே இதன் பொருள்.

எனவே, இலக்கியம் என்பதன் அடிப்படையான பண்பைத் தெரிந்துகொள்வது காப்பிய இலக்கியத்தைப் புரிந்துகொள்வதற்கு அடிப்படையான தேவை என்பது விளங்கும். இலக்கியம் என்றால் என்ன என்பது பற்றிப் பல்வேறு விளக்கங்கள் உள்ளன.

1—

அவற்றைப்பற்றிய அகன்ற மதிப்பீடுகளுக்குச் செல்லாமல், ஒரு கருத்தை மட்டும், முதற்கண் சிறப்பாக எடுத்துக் கொள்ளலாம். சுருக்கமாகச் சொன்னால், 'இலக்கியம் என்பது கற்பனையிய லானது' எனலாம்.[1] அல்லது வேறுவகையில் சொன்னால், ''எவற்றில் அழகியல் பாங்கின் செயற்பாடு முதன்மைப்பட்டுத் தோன்றுகின்றதோ அவற்றை இலக்கியப் படைப்புக்கள் எனலாம்".[2] ஏனெனில், போலித்தனமற்ற தன்னியல்பான சிறந்த படைப்பு நம்மனத்தை நுண்நயமாகப் பாதிக்கிறது.[3] இவ்வாறு பாதிக்கக்கூடிய முறையில் இக்கலையானது, அழகியல் பாங்கின் செயற்பாடு முதன்மைப்பட்டு வெளிப்பட்டுத் தோன்றுகிறது. இது கற்பனையியலால் நிகழ்கிறது.

இவ்விளக்கத்தில், அழகியற் பாங்கின் செயற்பாடு முதன்மைப் பட்டுத் தோன்றல் என்பது முக்கியமானது. ஏனெனில், 'இலக்கிய மல்லாத விஞ்ஞான நூல்கள், தத்துவக் கட்டுரைகள், அரசியல் அறிக்கைகள், சமயப் பேருரைகள் போன்றவற்றிலும்கூடச் சில அழகியற் கூறுகளைக் காணமுடியும். அதாவது, அவற்றின் நடை, ஆக்க அமைப்பு போன்றவற்றில் அழகியல் கூறுகளைக் காண முடியும். ஆனால், இவற்றின் முதன்மை நோக்கம் வேறு.[4] எனவேதான், கற்பனையியல் சிறந்த அழகியல்பாங்கின் செயற் பாடு முதன்மைப்பட்டுத் தோன்றும் படைப்புக்களையே இலக்கியம் என்கிறோம்.

இலக்கியப் படைப்பின் இத்தன்மையை இன்னொரு முறையிலும் எளிமையாகப் புரிந்து கொள்ளலாம். அம்முறை யானது, இலக்கியத்தில் மொழியினால் ஆகும் குறிப்பிட்ட பயனைத் தனிவகைப்படுத்திப் பார்ப்பதாகும். இலக்கிய மொழியை அன்றாட மொழி வழக்கிலிருந்தும், அறிவியல் மொழி வழக் கிலிருந்தும் பிரித்தறிய வேண்டும். ''அறிவியல் மொழியானது, ஏதோ ஒரு வகையில் அடையாள அமைப்பாக மாறிவிடுகிறது. இலக்கிய மொழியோ பல்வேறு பொருள் கிளைப்புக்களை உடைய தாகிறது; குறிப்புப் பொருள் விரிவுகளுக்கு இடனாகிறது. எழுத் தாளனின் உள்ளத்துணர்வினையும் சொல்லழுத்தப் பாங்கினையும் வெளிப்படுத்துகிறது.''[5] அன்றாட மொழியினை ஓர் ஒழுங்குக்குட் படுத்தி, அதன் ஆற்றல்களைச் சிதறாமல் செறிவாக்குகிறது இலக்கியக் கற்பனை. இதன்மூலம், நம் விழிப்பையும் கவனத் தையும் ஈர்க்குமாறு, மொழிப் போக்கின் எதிர்நிலையிலிருந்தும் கூடச் செயல்படுகிறது.[6] இதனால், நம்மை நுண் நயமாகப் பாதிக்கிறது. அழகியல் பாங்கினை அடையாளம் காட்டுகிறது.

''இந்தப் பல்வேறு பொருள் விரிவுகளும் பொருட்கிளைப்புக் களுமே இலக்கியத்திற்கு இலக்கியத் தன்மையை அளிக்கின்றன".[7] இந்த உண்மையை இலக்கியக் கலையின் மிகச் சிறப்பான கூறாகக் கொள்ளவேண்டும். இதுவே, மனத்தை நுண்நயமாகப் பாதிக்கும், அழகியல் முதன்மைப் பாங்காகும்.

இலக்கியத் தன்மையும் இலக்கிய வகையும்

இனி, இந்தப் பல்வேறு பொருள் குறிப்பு விரிவிற்கும் — அதாவது இலக்கியத் தன்மைக்கும் — இலக்கிய வகைக்கும் ஏதேனும் தொடர்புண்டா? ஒன்றில் ஒன்றுகொள்ளும் பங்கு என்ன? இத் தொடர்பும் பங்கும் முழுமுதல் தன்மை கொண்டவை எனலாம். எப்படி எனில், இலக்கியக் கலையின் மையமே இலக்கிய வகைகளுள்தான் காணப்படுகிறது என்கின்றனர் இலக்கிய ஆய்வாளர். ஏனெனில், இவ்வகைகளில் காணப்படும் பொருட் குறிப்பின் விரிவுகள் யாவும் கற்பனை இயலான, புனைவு வடிவான உலகாகவே அல்லது உலகினதாகவே உள்ளதுதான் காரணம்.[8] இதன் பொருள் என்னவென்றால், பல்வேறு பொருள் குறிப்பின் விரிவுகொண்டு, அழகியல்பாங்கின் செயற்பாடு முதன்மைப்பட்டுத் தோன்றும் இலக்கியத் தன்மையை இலக்கிய வகைகளின் அமைப்பிற்குள்ளேயே முழுமையாகக் காண்கிறோம் என்பதாகும். எனவே, ''ஓர் இலக்கியப் படைப்பு எவ்வாறு அழகியல் ஒழுங்குடன் வடிவமைக்கப்பட்டு ஒழுங்கமைக்கப்படுகிறது என்பதை ஆராயும்போது, நாம் அதன் வகையை வரையறை செய்கிறோம்''[9] என்றுதான் பொருள்.

ஆகவே, இலக்கியவகை ஒன்றினைப்பற்றி ஆராய்வது என்பது அந்த இலக்கியத்திற்குரிய தனிப் பண்பினையும் பாங்கினையும் ஆராய்வதாகும்; அது ஒரு கலையாக எவ்வாறு உயிர்ப்புடன் திகழ்கிறது என்பதுபற்றிய தேடலாகும்.

தமிழ் இலக்கிய வகைகளில் ஒன்றான, 'காப்பியம்' என்பது பற்றிய இந்த ஆய்வுநூலில் அழகியல் ஒழுங்கமைப்பாகிச் செயற் படும் இந்த இலக்கியத் தன்மையைக் கண்டறிதல், அடிப்படைத் தேவையான ஓர் ஆய்வு நோக்காகக் கொள்ளப்படுகிறது. காப்பிய இலக்கியத்தில் வடிவ ஒழுங்கு, அழகியல் பாங்கு போன்றவற்றைக் கண்டறியும் முயற்சி என்றும் இதனைக் கூறலாம். இம் முயற்சியின் மூலமே தமிழ்க் காப்பிய வகையியலை இனங்காண முடியும்.

சமூக இயக்கமும் இலக்கிய வகையும்

இவ்வாறு இலக்கியப் படைப்புக்களின் அமைப்புக்களை இலக்கியத் தன்மைகளுடன் அணுகி ஆராய்வது என்பது, முற்றிலும் இலக்கியத்தைச் சமூக நடைமுறைகளிலிருந்து ஒதுக்கிப் பார்ப்பது என்று பொருள் அல்ல; மாறாக இலக்கியத்தின் சமூக உயிர்ப்புச் சக்தி, வகைமை வடிவில் எவ்வாறு வெளிப்படுகிறது என்பதை மிக அதிகக் கவனத்துடன் கணிக்கிறோம் என்று பொருள்; கணித்து, இந்த இலக்கிய வகையின் உயிர்ப்பு அடிப் படை, சமூகத்தின் வாழ்வோடும் வரலாற்றோடும் எவ்வாறு இணைந்து வந்துள்ளது என்பதை மதிப்பிடுதலும் இந்த ஆய்வு நோக்கத்துடன் இணைந்ததே. மேலும், இந்த இணைப்புடன் பார்ப்பது என்பது, இலக்கிய வகையியல் ஆய்வுக்கு மிகத் தேவையானதே.

இலக்கிய வகைகளின் வடிவங்களைப்பற்றி மிகுந்த கவனம் செலுத்துவது எவ்வளவு சிறப்புத் தேவையானதோ அதே அளவு வரலாற்றுப் போக்கியல் முறையில் அதன் இருத்தல் நிலைகளை மதிப்பிடுவதும் முக்கியமானதாகும். ஏனெனில், அழகியல் ஒழுங்கமைப்பு, சமூக இயக்கத் தொடர்பு — ஆகிய இரண்டும் இலக்கியக் கொள்கை ஆக்கத்திற்குச் சிறப்புத் தேவைகள். இவ்விரண்டில் திறனாய்வுக் கூறுகளும் வரலாற்றியற் கூறுகளும் இணைந்துசெயல்படும்.

இதுபற்றிப் பேராசிரியர்கள் இரெனிவெல்லாக்கும் ஆஸ்டின் வாரனும் கூறும் கருத்து மிக முக்கியமானது. அவர்கள் கூறுகிறார்கள்: ''இலக்கியக் கொள்கை என்பது, இலக்கியத் திறனாய்வையும் இலக்கிய வரலாற்றையும் உள்ளடக்கி அமை வதேயாகும்.''[10]

இக்கூற்றில், திறனாய்வு அடிப்படைகளும் வரலாற்று அடிப் படைகளும் நயமாக இணையும் பாங்கு வலியுறுத்தப்படுவதை உணர்ந்து கொள்ளலாம். எனவே, காப்பிய இலக்கியக் கொள்கையை உருவாக்கும்போது சமூக இயக்கத்தின் பங்கினையும் நன்கு கணக்கிலெடுத்துக் கொள்ளவேண்டும். இந்த வகையில், ஓர் அறிஞர் ''சமூக-வடிவமைப்பியல்''[11] என்ற ஒரு கொள்கையை வலியுறுத்தி அம்முறையில், இலக்கியப் படைப்புக்களை ஆராயலாம் என்கிறார். இந்தக் கொள்கையை, கிரேப்செங்கோ என்ற சோவியத் அறிஞர் கீழ்க்கண்டவாறு விளக்குகிறார்.

> "முழுமை நிலையிலும் தனிப்படைப்பு என்ற நிலையிலும் இலக்கியத்தின் உள் அகக் கூறுகள் யாவும் சமூகத் தன்மை கொண்டவை. எனவே, இலக்கியத்தின் எந்த ஒரு கூறினையும் சமூகத் தொடர்பில்லாத எந்தப் பொருளு டனும் சேர்க்க வேண்டுவதில்லை. இவ்வாறு கூறுவதால் இலக்கியம் பற்றிய உண்மைகள் மூலம் வெளிப்படும் சிறப்பான தனித்துவக் கூறுகளை-வேற்றுமைப் பாங்கு களைத்-தள்ளி விடுவது என்று பொருளல்ல. மாறாக இதுவே இலக்கியப் படைப்புக்களைச் சமூக-வரலாற்றுப் பார்வையுடன் அணுகும் நெறியாகும். ஏனெனில், படைப்பாளி, வாழ்க்கையை உய்த்துணரும் முறைமை களிலிருந்தோ அல்லது கலை இலக்கியங்கள் செலுத்தும் அழகியல் தாக்கங்களிலிருந்தோ பிரிக்க இயலாத அளவு இந்நெறி இணைவானதாகும். இந்த முறையைச் சமூக-வடிவ அமைப்பியற் கொள்கை எனலாம்."[12]

இவ்வாறு இலக்கியத்தை அழகியல், சமூக இயல் நிகழ்ச்சிகளாகப் பார்ப்பதே அறிவுபூர்வமான ஆய்வு என்றும் அவர் கூறுகிறார்.[13]

இதுவரை கூறப்பட்டவைகளிலிருந்து, காப்பிய இலக்கியக் கொள்கையை உருவாக்க இரண்டு அடிப்படையான கூறுகள் தேவை என்பதை உணர்ந்து கொள்ளலாம். அவை:

1. காப்பிய வகைகளின் இயல்கூறுகள்
2. சமூக இயக்கத்தில் காப்பிய வகையின் இடம்

இவை இரண்டும் ஒன்றை ஒன்று பாதிக்கக்கூடியவையே, எதற்கு எது காரணம், எது தனித்துவமுடையது-என்பன போன்ற வற்றினைத் துல்லியமாக வெளிப்படுத்த வேண்டும், தமிழ்ச் சமூகத்தின் நீண்டகால இலக்கிய மரபு, இத்தகைய ஆய்விற்குரிய அரியகளம். இக்களத்தின் மிகப் பழைய காலங்களிலேயே காப்பிய இலக்கியவகை தோன்றியுள்ளது. பின்னாட்களில் இவ்வகை பற்றிய சில இலக்கண வரையறைகளும் வெளிப்படுத் தப்பட்டுள்ளன. இவற்றையெல்லாம் கணக்கிலெடுத்துக்கொண்டு, தமிழ்க் காப்பியப் படைப்புக்களை ஆதாரமாகக்கொண்டு தமிழ்க் காப்பியக் கொள்கையினை உருவாக்க வேண்டும்.

உலகவியல் அளாவல்

இவ்வாறு உருவாக்கி வெளிப்படுத்தும்போது தமிழ் மரபின் சார்புகளுக்குச் சிறப்பிடம் கொடுத்து அமைக்கவேண்டும். அதே வேளையில் உலகவியல் அளாவிய முறையிலும் வெளிப்படுத்த

வேண்டும். ஏனெனில், காப்பிய இலக்கிய வகை உலக முழுவதிலும் பல்வேறு இனமக்களிடையே தோன்றி, வளர்ந்து வந்துள்ளது. உலக மக்களில் ஓரினமாகிய தமிழரின் வாழ்வியலின் தனித்துவத்தை, உலகவியல் அளாவி வெளிப்படுத்துவதே முறையான அணுகல் எனலாம். இவ்வாறு இலக்கியக் கொள்கையை ஆராய்வதே இன்றையத் தேவை எனலாம்.[14] உலகின் பல்வேறு பகுதிகளில் 'காப்பியம்' என்று வழங்கப்படும் இலக்கிய வகை தோன்றியுள்ளது. தமிழ் நாட்டில் இது தோன்றிய காலத்திற்குப் பலநூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்பேகூட இக்காப்பிய இலக்கியம் தோன்றியுள்ளது. இந்தியாவிலும் இந்தியாவிற்கு வெளியிலும் தோன்றியுள்ளது. இந்தியாவில் வடமொழியில் இரண்டு காப்பியங்கள் தோன்றியுள்ளன; அவை: வியாசரின் மகாபாரதம், வால்மீகியின் இராமாயணம் என்பனவாம். இதுபோலவே இந்தியாவிற்கு வெளியே, கிரேக்கத்தில் தோன்றிய ஓமரின் இலியட், ஆடிசி. சுமேரியாவில் தோன்றிய கில்காமஷ், இத்தாலியில் தோன்றிய வர்ஜிலின் ஏனியட்-எனப் பல்வேறு காப்பியங்கள் உள்ளன. இவற்றிற்கிடையே அடிப்படையான வகைவேறுபாடுகளும் உள்ளன.

தமிழிலும் முதல் காப்பியம், குறைந்தது 1800 ஆண்டுகளுக்கு முன் தோன்றியுள்ளது. இதைத் தொடர்ந்து அடுத்த ஐந்து நூற்றாண்டுகள் வரை மேலும் பல காப்பியங்கள் தோன்றியுள்ளன. இவை அனைத்திற்கும் இடையே ஒற்றுமைகளும் காணப்படுகின்றன; வேற்றுமைக் கூறுகளும் காணப்படுகின்றன. பொதுவாக, காப்பியங்கள் தோன்றிய காலத்தின் பண்புகளே அவற்றைத் தோற்றுவித்தன அல்லது அவை அக்காலத்தைப் பிரதிபலிக்கின்றன எனக்கூறி, வரலாற்றின் குறிப்பிட்ட காலங்களின் நிலைமைகளுக்கேற்பவே இவை தோன்றுகின்றன எனச் சில அறிஞர்கள் முடிவுகள் தந்துள்ளனர்.[15] காலம் மாறும்போது அதற்கேற்ப இவ்விலக்கிய வகையும் அமைப்பில் மாறுதல்களை உள்ளகப்படுத்திக் கொள்கின்றன என்றும் கூறியுள்ளனர்.[16] ஆயினும், ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்தில் அக்காலத்தைப் பிரதிபலிக்கும் ஒரு குறிப்பிட்ட வகைதான் தோன்றும் என்ற பிரதிபலிப்புக் கொள்கையையும் அறிஞர் மறுத்துள்ளனர். திருமதி ரூத் பின்னகன் என்ற அறிஞர் இந்தக் கொள்கையை விரிவான அளவில் தம் நூலில் மறுத்துச் சான்றுகளுடன் விளக்கியுள்ளார்.[17] அறிஞர் சாட்விக் போன்றோர் கண்ட முடிவுகளைத் திறனாய்வு செய்துள்ளார். எனவே, இவைபோன்ற இலக்கிய உருவாக்கம் பற்றிய பொதுவான கொள்கை வேறுபாடுகளையும் கவனத்தில் கொள்வது தேவையாகிறது.

அணுகுமுறை

காப்பிய வகையின் மூலநிலை, இயல்கூறுகள் பற்றிய விரிவான ஆய்வுக்களம் உள்ள இன்றைய ஆய்வுப் பின்னணியில் தமிழ் நாட்டில் முதலாவதாகத் தோன்றிய ஐந்து காப்பியங்கள் இவ் வாய்வுக்கு எடுத்துக்கொள்ளப்படுகின்றன. அவை; இளங்கோ அடிகள் இயற்றிய சிலப்பதிகாரம், சீத்தலைச் சாத்தனார் எழுதிய மணிமேகலை, கொங்குவேளிர் எழுதிய பெருங்கதை, திருத்தக்கத் தேவர் எழுதிய சீவக சிந்தாமணி, தோலாமொழித் தேவர் எழுதிய சூளாமணி ஆகியனவாகும்.

1. இக்காப்பியங்களின் இயல்பற்றிய உள்ளாய்வு செய்யும் முன், முதலாவதாகத் தமிழ்க் காப்பியம் தோன்றுவதற்கு முன்னுள்ள நிலைகளும், அந்நிலைகளில் காப்பியவகை இயல் பாகத் தோன்றுவதற்கான ஏதுக்களும் பின்புலமும் விரிவாக ஆராயப்படுகின்றன. இதுவே 'தமிழ்க் காப்பியத் தோற்றம்' என்ற II-ஆம் பகுதியாகும்.

2. அடுத்து, ஐந்து காப்பியங்களும் உள்ளாய்வு செய்யப்படு கின்றன,

இந்த உள்ளாய்வானது, இலக்கியப் பண்பினையே மையமாகக்கொண்டு செய்யப்படுகிறது. தத்துவ ஆராய்ச்சி சமூக இயல் ஆய்வு, அரசியல் ஆய்வு - என்று பிற அணுகு முறைகளுக்கு முதன்மையான இடம் இல்லை. ஆயினும், இக் கூறுகள் இலக்கியம் என்ற அளவில் பெறக்கூடிய இடத்தினை முழுதுமாய் ஏற்றுக்கொண்டு அவற்றையும் உள்ளடக்கியே இவ்வாய்வு அமைகிறது.

பொதுவாக, இலக்கியவியல்பற்றிய ஆய்வாகவே இருந் தாலும். 'காப்பியக் கவிதை வகை'யை அறிவது என்ற குறிப்பான எல்லை அளவிலேயே இந்த ஆய்வு செல்கிறது. இந்த எல்லை மிக முக்கியமானது.

காப்பியக் கூறுகள் என்பன பல. அவை ஒவ்வொன்றுமே தனித்தனி ஆய்வுக்குரியன. தனிக் கூறுகள் பற்றிய தனி ஆய்வாக இல்லாமல் பல்வேறு கூறுகள் கூடி இணைவு கொண்டு காப்பியமாக உருவாகக்கூடிய காப்பியக் கொள்கை யினை வெளிப்படுத்தல் என்பதே இந்த ஆய்வின் அடிப்படை

யான அணுகுமுறை. இந்த முறையில், எடுத்துக்கொண்ட ஐந்து காப்பியங்களுக்கும் உரிய பொதுத் தன்மைகளையும் சிறப்புத் தன்மைகளையும் காப்பிய வகை அடிப்படையில் வெளிப்படுத்தும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது.

இதனால், ஐந்து காப்பியங்களுக்குள்ளும் புகுமுன் தொடக்கத்தில் வகைத்தன்மை பற்றிய சிறு அறிமுகம் இடம் பெற்றுள்ளது. இதுவே III -ஆம் பகுதியாக அமைகிறது.

3. அதன்பிறகு கதை, நிகழ்ச்சிப் பின்னல், கட்டமைப்புக் கூறுகள், பாத்திரப் படைப்பு-ஆகியன விளக்கப்பட்டுள்ளன. இவ்விளக்க முறையில் முதலாவதாகச் சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை ஆகிய நூல்களும் இரண்டாவதாகப் பெருங் கதை, சீவக சிந்தாமணி, சூளாமணி ஆகிய நூல்களும் உள்ளாய்வு செய்யப்பட்டு அவற்றின் வகைத் தன்மைகள் வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இவை முறையே IV-ஆம் V-ஆம் பகுதிகளாக அமைக்கப்பட்டுள்ளன,

4. பின்னர், இக்காப்பியங்கள் தமிழக வரலாற்றில் பெறும் இடம் பற்றிய சுருக்கமான விளக்கம் VI-ஆம் பகுதியில் தரப்பட் டுள்ளது

ஆகவே, இலக்கியவியலிற்கு முதன்மை அளித்து, அதிலும் காப்பிய வகையியல் கொள்கை ஆக்கத்திற்கு முதன்மை அளித்து இவ்வாய்வு அமைகிறது என்பதே அடிப்படையான அணுகுமுறை யாகும்.

II

தமிழ்க் காப்பியத் தோற்றம்

கதை உரைத்தல் : பொது அறிமுகம்

காப்பியம் என்பது ஆங்கிலத்தில் Epic என்று சொல்லப்படுவதற்கு நிகரானது வடமொழியில் இது மகாகாவ்யம் என்றும் இதிகாசம் என்றும் அழைக்கப்படுவது. வடமொழியில் காவ்யம் என்றால் பொதுவாகக் கவிதை என்றும் பொருள்படும்.

ஆங்கிலச் சொல்லான Epic என்பது Epos என்ற கிரேக்கச் சொல்லின் அடியாகத் தோன்றியது. Epos என்றால், ''வீரமரபுச் செயல்களைச் சிறப்பிக்கும், ஆதிகாலத்து, எழுத்து வடிவத்தில் இல்லாத (வாய்மொழியாகக் கூறப்பட்ட) கதை உரை கவிதை''[1] என்று பொருளாகும் வீர காவியம், காப்பியம், பெருங்காப்பியம், தொடர்நிலைச் செய்யுள் என்று தமிழில் காப்பியம் வழங்கப் படுவதுண்டு.[2]

'வீரமரபுக்கதை உரைத்துச் செல்லும் பாங்கினது காப்பியம்' என்ற கருத்து மிக முக்கியமானது. மனிதன் தன் எண்ணங்களை வெளியிடும் பல்வேறு முறைகளில் கதை உரைத்துச் சொல்லலும் ஒன்று. கதைஉரைத்தல் என்பது மனிதனின் வரலாற்றில் ஆதி காலந் தொட்டே இருந்துவரும் ஒரு வெளிப்பாடாகும்.

ஆனால், கதை உரைத்தல் என்பது ஒரே ஒரு வடிவத்தில் மட்டும் இருப்பதில்லை; உரைத்தல் வடிவங்கள் பல உண்டு புராணமரபுக்கதைகள்,[3] புகழ்மரபுக்கதைகள்.[4] கதைப் பாடல் கள்,[5] அற்புதக் கதைகள்,[6] புதினங்கள்[7] எனப் பல வடிவங்களில் கதை உரைத்தல் உண்டு. இது உரை-நடையில் இருக்கலாம்; கவிதையாகவும் இருக்கலாம், இரண்டும் கலந்தும் வரலாம் எழுதப்படாமல் வாய்மொழியாகவும் சொல்லப்படலாம்.

இப்படிப்பட்ட உரைவகைகளில் ஒன்றே காப்பியம் எனப் படுவது. இதற்கென்று ஒரு தோற்ற வரலாறும், வகையியலும் உண்டு. மனிதனின் நாகரிக வரலாற்றுக் காலங்களுக்கு முன் பிருந்தேகூடக் கதை உரைத்தல் இருந்து வந்துள்ளது என்பர்.[8] மானிடவியல் பற்றிய அறிவு வளர்ச்சி ஏற்பட்டதைத் தொடர்ந்து தொல்பழங்கால மனிதனின் வாழ்நிலைகளையும் எண்ணங்களை யும் உய்த்துணரக்கூடிய முறையில் பல ஆய்வுகள் இன்று உலக அறிவுத்துறைகளில் வளர்ந்து வருகின்றன. இந்த அறிவுமுறை களின் அடிப்படையில், மனிதனுடைய சமூக, பண்பாட்டு வளர்ச் சியின் தொடக்க காலங்களைப் பழைய கற்காலம் என்றும் புதிய கற்காலம் என்றும் பிரிப்பர். கற்களைக் கருவிகளாகப் பயன் படுத்திய காலங்கள் இவை. இவற்றை அடுத்து உலோகங்களைப் பயன்படுத்தும் காலங்கள் தோன்றுகின்றன. இப்பிற்காலங் களிலேயே மொழி வளர்ச்சி, மத நிறுவனம், அரசு நிறுவனம் போன்ற நாகரிக வளர்ச்சிகள் முழுமை நிலையை அடைகின்றன. ஆயினும், மனிதனின் கலைவெளிப்பாடு என்பது பழைய கற்காலம் முதற்கொண்டே இருந்து வந்துள்ளது. பழைய கற்காலத்திற்கு முன்பும்கூட ஆடலும், பாடலும் கதை கூறலும் இருந்து மறைந்து போயின என்பர் ஆய்வாளர்.[9]

கற்காலம் என்பது வேட்டையாடிப் பிழைத்து வந்த காலமே. வேளாண்மை வளர்ச்சியின்றி மிகச் சிறு அளவில் தாவரங்களையும் உண்டு வந்த காலம். இக்காலத்தில் வேட்டையாடுதலும், வேட்டையாடுதலில் நிறைய மிருகங்கள் கிடைப்பதற்காகச் சடங்குகள் நிகழ்த்துதலும் நடைபெறும் இச்சடங்குகளில் ஆடுவதும், ஆடுவதற்கேற்ப ஒலி எழுப்புவதும் (பாடுவதும்) நிகழும். இதற்கேற்பவே மக்கள் குழுக்களாகக் கூடி வாழ்வதும் அமையும். இவ்வாறு பழமைச் சமுதாயத்தின் அமைப்பானது வேட்டையாடி வாழ்வதற்கான தேவைகளை ஒட்டியே தீர்மானிக் கப்பட்டது; அதற்கேற்பவே இயங்கியது. இத்தேவை உணவு தேடலை மையமாகக் கொண்டதால் இது பொருளாதாரத் தேவை எனப்படுகிறது.[10] இச்சூழலில் தோன்றும் கலைகளும், பாடல்களும் இப்பொருளாதார நிலைகளிலிருந்தே தோன்றின என்பர்.[11] வேட்டையாடும் செயல்களை, நிகழ்ச்சிகளை வெளிப்படுத்தும் மிகப் பழங்காலக் குகை ஓவியங்கள் இப்போது கிடைத்துள்ளன என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். உலகிலேயே முதன் முதலாகக் கதை உரைக்கும் ஓவியம் பிரஞ்சு நாட்டிலுள்ள லாசக்ஸ் என்ற இடத்தில் காணப்படுகிறது. இவ்வோவியக் காட்சியில், ஒரு மனிதன் இறந்து கிடக்கிறான்; ஒரு காட்டெருமை எதிர்த்தவாறு

கிளர்ச்சியுடன் கீழே விழும் நிலையில் நிற்கிறது; அதன் வயிற்றில் ஒரு ஈட்டி இருக்கிறது.[12] இதுவே ஓவியம். இந்த ஓவியத்தின் பொருள் என்னவாக இருந்தாலும், ஒரு நிகழ்ச்சியைச் சித்திரிக்கும் பாங்கில், ஒரு சிறிய கதையைக் கூறும் பாங்கில் அமைந்துள்ளது என்பதில் ஐயமில்லை எனலாம். கற்காலத்து இவ்வோவியம் மூலம், ஒரு நிகழ்ச்சியைக் கதைபோல வெளிப்படுத்தல் என்ற உணர்வு மனித மனத்தில் தொடக்க காலந்தொட்டே இருந்து வந்துள்ளது என்ற உண்மை புலப்படுகிறது எனலாம்.

வகை உருவாக்கம் : அணுகு முறைகள்

கதை உரைத்தல் என்பது ஆதி காலந்தொட்டே இருந்து வந்தாலும், உரைத்தலில் ஒரு வகையான காப்பிய முறை என்பது வரலாற்றின் ஒரு குறிப்பிட்ட கால அளவுக்குள்தான் தோன்றியது. இக்காப்பியக் கவிதைமுறை தோன்றும்போது கூடவே வேறு சில கலை மரபுகளும் தோன்றி இருந்தன.

இக்கலை மரபுகளைத் தன்னகப்படுத்திக் கொண்டு புதிய வீச்சுடன் தோன்றியதே காப்பிய வகையாகும். ஓர் இலக்கிய வகையினை ஆராயும் போது இவ்வாறு வரலாற்று இணைவுடன் நோக்குவது மிகத் தேவையானதாகும் ''இல்லை என்றால் இலக்கிய வகை பற்றிய கருத்துரைகள் யாவும் உள்ளீடற்று வெறுமையை நோக்கிச் செல்வதாக அமைந்துவிடும்''.[13] எனவே காப்பிய முறை தோன்றும் காலத்தில் இருந்த கலை வெளிப்பாடுகள், அவற்றிடையே காப்பியம் உருவாக்கம் பெறும் நிலைமை, இவ் உருவாக்கத்தை நிகழ்த்தும் காரணிகள் ஆகியன பற்றிய விளக்கங்கள் மூலம் தமிழ்ப் பண்பாட்டு மரபில் காப்பிய முறை அரும்பிய தன்மையைக் காணவேண்டும்.

ஒரு வகையின் தோற்றத்தினை வரலாற்று முறைமையுடன் பார்க்கும்போது, வரலாற்றுப் போக்கினை எவ்வாறு கணிக்கிறோம் என்பது முக்கியமானது. வரலாற்று நிகழ்வுகளை அல்லது போக்குகளை அந்தந்தக் காலத்தில் அப்படி அப்படியே நிறுத்தி வைத்துக்கொண்டு அவை அந்தக் காலத்தின் நிலைகள் என்ற அளவோடே நின்றுகொண்டு, கிடைநிலை ஆய்வாக (Synchronic) அமைக்கிறோமா; அல்லது வரலாற்றுப் போக்கில் மாறுதல் வளர்ச்சிப் போக்குடன் வைத்து இயங்குமுறை ஆய்வாக (Dichronic) அமைக்கிறோமா என்பது முக்கியமானது. வரலாற்றுப் போக்கு சில வகைகளை மாற்றி அமைக்கலாம்; அமைக்காமலும் கூட இருக்கலாம். வரலாற்றுப் போக்கில்,

இலக்கிய வகைகள் எவ்வாறு தோன்றின, உருவாக்கம் எவ்வாறு நிகழ்ந்தது என்பன பற்றிய பல்வேறு கொள்கைகள் இன்றையத் திறனாய்வில் உள்ளன. சிறப்பாகக் கீழ்க்கண்ட ஐந்தினைக் கூறலாம்.[14]

1. தொல்பழங்காலச் சடங்குகளிலிருந்தே (Rituals) இலக்கிய வகைகள் தோன்றின.

2. தொல்காலத்துத் தூய இலக்கியப்பாங்கு பெறாத சில முன் நிலை உரைத்தல் வகைகளிலிருந்தே (Discourses) இலக்கிய வகைகள் தோன்றின. (பழமரபுக் கதைகள், விடுகதைகள், தேவதை கதைகள், வீரமரபுக் கதைகள் போன்றவைகளே இம் முன்நிலை வகைகள்) - (வாய்மொழி இலக்கியமரபுப் பின்னணி இங்கே ஆதாரமாக அமைகிறது)

3. தொல்காலப் புராணமரபுக் கதைகளின் ஊடோடும், சில மூல வடிவங்களிலிருந்தே (Archetypes) இலக்கிய வகைகள் தோன்றின.

4. சமூகச் செயற்பாடுகளின் பின்னணியே (Social Function) இலக்கிய வகைகளைத் தோற்றுவித்தன

5. தனித்த சில படைப்பாளிகளின் சாதனைகளே இலக்கிய வகை களின் தோற்றத்திற்குக் காரணம்.

மேற்கண்ட கருத்துக்கள் அனைத்திலும் இலக்கிய வகைகள் தோன்றுவதற்கான ஒவ்வொரு காரணம் உள்ளது எனலாம். குறிப்பாகத் தொல்பழங்காலத்து வாழ்வியலோடு ஒட்டிய சடங்கு கள், வாய்மொழி இலக்கிய மரபுகள், புராணமரபுக் கதைகள் போன்றவற்றின் பங்கு தவிர்க்க இயலாதது எனலாம். எனவே, இலக்கிய வகை பற்றிய வரலாற்றியலான ஆய்வின் தொடக்கம் தொல்பழங்காலத்திலிருந்தே நிகழவேண்டும் என்பதில் ஐய மில்லை.

தொல்பழங்கால இலக்கியம் (Primitive Literature)

கலை வேறு, மதம் வேறு, அறிவியல் வேறு என்றெல்லாம் இன்று பிரித்துக் கூறப்படுகின்றன. ஆனால், தொல்பழஞ் சமுதாயத்தில் இவ்வேறுபாடு கிடையாது. யாவும் அன்றாட வாழ்வில் ஒன்றுக்கொன்று இணைந்தவையே. தேவை நோக்கி[illegible]யே ஏனெனில், அறிவுசார்ந்த, நடைமுறை சார்ந்த, [illegible] செயல்களுக்கிடையே சமூக அளவில்

வேறுபாடு – பிரிவினை கிடையாது.[15] அது ஒரு கூட்டுணர்வுச் சமூக அமைப்பாகும். எல்லோரும் ஒன்றாக இணைந்து தங்கள் தேவைகளை நிறைவேற்றுவதற்குரிய செயலில் ஈடுபடுவர். அவர்களின் களம் இயற்கை உலகே. மரம், செடி, கொடி, விலங்கு, இரவு, வான், பகல், இடி, மின்னல், மழை, காற்று - போன்றவையே. இந்நிலையில் மூன்று முக்கியமான வெளிப்பாடுகள் தோன்றுகின்றன.

அவை :

1. பழமரபுக்கதை (Myth)
2. மந்திரங்கள் (மறைமொழி) (Magic)
3. சமய உணர்வு (Religious Feeling)

பழமரபுக்கதை (அல்லது புராணம்)

இது, ஓர் ஆதிகால அறிவு பூர்வமான வெளிப்பாடு எனலாம். இயற்கையைப் பார்த்து, அதன் போக்குகளில் சிந்தனைப்பட்டு அவ்வியற்கையை விளக்கும் நோக்கத்தில் வெளிப்படுவது எனலாம்.[16] சான்றாக : ''அகலிகையின் சோரன்'' இந்திரன் என்ற ஒரு புராணக் கதை இந்தியாவில் உண்டு. இது தொல் பழஞ் சமுதாயத்தின் ஒரு புராண வெளிப்பாடுதான். இதன் ஆதி காலப் பொருள் இயற்கை நிகழ்ச்சியைப் பற்றியதே. சூரியன் தோன்றியவுடன் இரவு அழிகிறது என்பதன் புராண வடிவமே இக்கதை.[17] இது போலவே நான்கு பருவகாலங்களின் மாற்றங்களை விளக்கும் இயற்கை பற்றிய விளக்கமே கிருதயுகம், துவாபரமாயுகம், திரேதயுகம், கலியுகம் என்று அறிஞர் கூறுவர்.[18] இவ்வியற்கை விளக்கங்களில் நீண்ட கதை வடிவங்களையும் காணலாம்.[19] இவ்வாறு இயற்கைக்கும் மனிதனுக்கும் உள்ள அறிவுத் தொடர்பில் உருவாகும் புராணங்கள் கால மாற்றங்களுக்கேற்ப, சடங்குகளுடனும், நீதி விளக்கங்களுடனும் பெருகி விட்டன எனலாம். முருகன் பற்றிய கதைகளின் தோற்றம் வளர்ச்சி இதற்கு நல்ல சான்று.

மந்திரம் (மறைமொழி)

இனி, இயற்கைச் சக்திகள், வாழ்விற்கும், மனத்தின் ஆசைக்கும் ஏற்பப் பயன்தரும் என்ற நம்பிக்கையில் மந்திரச் சொற்கள், சடங்குகள் பழக்கத்தில் வந்தன.[20] இவ்வாறு ஒன்றை

சொன்னால், செய்தால் நினைத்தது நடக்கும் என்ற நம்பிக்கையில் செய்யப்படும் சடங்குகளாக இவை அமைவன. இச்சடங்குகள் ஆதி காலத்தில் எல்லா இன மக்களிடமும் முக்கியமான இடம் பெற்றன

சமயம்

இனி, இவ்வாறு ஆற்றலும் வளமும் பெருஞ்சக்தியும் கொண்ட இயற்கைச் சக்திக்கு ஒரு புனிதத் தன்மை உண்டு என்ற எண்ணமும் உடன் தோன்றியது. இதுவே பழஞ் சமுதாய மக்களின் சமயம்.[21] இதுவே மனிதனை விடப் பெரிய ஆற்றல் ஒன்றினைக் காலங்காலமாக மனித நாகரிகத்தில் இடம் பெற வைத்துள்ளது.

பழஞ்சமுதாயத்தின் இந்த மூன்று வெளிப்பாடுகளும் தனித் தனியாகப் பிரிந்து செயல்படுபவை அல்ல; ஏனெனில் அன்று, அறிவு சார்ந்த, நடை முறைக் காரியங்கள் சார்ந்த, சமயச் சடங்கு சார்ந்த எல்லாச் செயல்களுக்கும் இடையே தீர்மானமான பிரிவு என்பது கிடையாது. பழங்கால மனிதன் ஒன்று சார்ந்தியங்கிய பொருளியல் வாழ்விலிருந்து இவற்றைப் பிரித்துக் காண்பது ஆய்வின் அறிவுப் பலகீனம் என்று ஆய்வாளர் கூறுவர்.[22] இந்த மந்திரச் சமயச் சடங்குகள் யாவும் வேட்டையில் வெற்றி பெறவும், ஏராளமான செழிப்பு (மனிதர்களின் பெருக்கம் உட்பட) ஏற்படவும் செய்யப்பட்டன.[23] இப்படிப்பட்ட சடங்குகள் நடைபெறுவதற்கென அமைக்கப்பட்ட கோயில் போன்ற ஆதி காலக் குகைப் பகுதிகள் இன்று கண்டு பிடிக்கப்பட்டுள்ளன.[24]

இவ்வாறு யாவும் ஒன்று சார்ந்தியங்கும் நிலையில், அக்காலச் சமூக வாழ்வில் கூட்டுக் களியாட்டங்கள், சடங்கு நிகழ்ச்சிகள் என்பவையே முக்கிய மையமாக அமைந்தன. இந் நிகழ்ச்சிகளில் பாடல்கள் மிகச் சிறப்பான இடத்தைப் பெற்று, இயற்கை இகந்த சக்திகளுடன் தொடர்பு கொள்வதற்கும், துன்பத்தை, மகிழ்ச்சியை அல்லது பிற வலுவான உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்துவதற்கும் உரிய உளப்பூர்வமான கருவியாக இடம் பெறலாயின.

எனவே, நடனம், பாடல், இசை போன்றவை ஒன்றாக இயங்குகின்ற கலை-இலக்கியத் தன்மையையே தொல் காலத்தில் காண்கிறோம் அக்காலச் சமூகச் செயற்பாடே இப்படிப்பட்ட இலக்கியத் தோற்றத்திற்கான காரணமாக இருந்தது. நாளடைவில் இச்சடங்குகளும் பாடல்களும் தம்மிலிருந்து புதியன உருவாகக் கூடிய தளங்களாக மாறி விட்டன எனலாம். முத்தமிழ் என்பதன் ஆதி கால மானிடவியல் மூலம் இதுவே.

தமிழ்நாட்டுத் தொல் மரபு

தமிழ்ச் சமுதாயத்தில் தொல் பழங்கால வாழ்வியல் பற்றிய விரிவான ஆய்வு முடிபுகள் கொண்ட நூல்கள் இது வரை எழுதப் படவில்லை. ஆயினும், கற்கால, உலோக கால வாழ்வுகள் இங்கும் இருந்தன என்பதற்கான சான்றுகள் கிடைத்துள்ளன. வரலாற்றாசிரியர்கள் தொல்பழங்கால வரலாற்று ஆதாரங்கள் பற்றிய பல குறிப்புக்கள் தந்துள்ளனர். சில விவர நூல்களும் வெளி வந்துள்ளன.[25]

பொதுவாகக் கூறுமிடத்து, தமிழகத்தின் வரலாற்றில் கி. மு. 500-ஆம் நூற்றாண்டில் இரும்புக் கால நாகரிகம் தோன்றி விட்டது எனலாம்[26] தமிழ்நாட்டில் கி. மு. 2, 3-ஆம் நூற்றாண்டுகளை ஒட்டிய காலத்துக் கல்வெட்டுக்கள் கிடைத்துள்ளன. வடமொழி யிலுள்ள ஆதி நூல்களான மகாபாரதம், இராமாயணம் போன்ற வற்றில் தமிழக வேந்தர்கள் பற்றிய குறிப்புக்கள் கிடைக்கின்றன. ஆயினும் இவை யாவும் நாகரிக வளர்ச்சி ஏற்பட்ட பின்னிருந்த தமிழகச் சமுதாயம் பற்றிய குறிப்புக்களாகவே உள்ளன. தொல் பழங்காலச் சமூக இயல் பற்றிய விரிவான வாழ்வியல் விளக்கங்கள் இல்லை எனலாம்.

இந்நிலையில், நாகரிகக் கால வரலாற்றிற்கும், தொல் பழங் கால வரலாற்றிற்கும் ஓரளவு விளக்க ஆதாரங்களாகச் சங்க இலக்கியங்களான பத்துப் பாட்டு, எட்டுத் தொகை, தொல் காப்பியம் போன்ற நூல்கள் விளங்குகின்றன. இந்நூல்களும் தமிழர்களின் நாகரிகக் காலச் சமூக வாழ்வில் தோன்றியவையே யாயினும், முன்னைய தொல் பழங்கால வாழ்வியலின் தொடர்ச்சி யாக அமைந்து பழங் கூறுகளையும் பண்பாட்டுத் தொடர்ச்சிக் கூறுகளாகத் தம்முள் கொண்டுள்ளன. இக்கூறுகளின் வளர்ச்சிப் போக்கில்தான் இந்நூல்கள் உருவாயின என்பதை அறிய முடிகிறது.

எனவே, சங்க இலக்கிய அடிப்படையில் தொல் பழங்கால மரபுகளை ஓரளவு அறிய முடியும் எனலாம். சிறப்பாக, தொல் பழங்காலச் சடங்குகள், நம்பிக்கைகள், வாழ்வு முறைகள், கலை மரபுகள்-பற்றிய சில செய்திகள் கிடைக்கின்றன.

தொல்பழங்கால மக்களிடையே இயற்கையில் தெய்வம் அல்லது ஆன்மா உண்டு என்ற நம்பிக்கை இருந்தது. மலை, மரங்கள், கடல், காடு, மழை-போன்றவற்றில் இந்த ஆன்மா அல்லது ஆவி இருப்பதாக நம்பிக்கை கொண்டனர். அதற்கு வழி

பாடு நிகழ்த்தினர். இது பற்றிய பல குறிப்புக்களைச் சங்கப் பாடல்களில் காணலாம். ஆலம், வாகை, கடம்பு, வேம்பு போன்ற மரங்களில் ஆன்மா அல்லது ஆவி இருப்பதாகத் தமிழர்கள் நம்பினர்.[27] இது போலவே மலையில் தெய்வம் இருப்பதாகத் தமிழர் நம்பினர் என்பதற்கும் ஏராளமான சான்றுகள் உள்ளன.[28] காடு, கடல், மழை ஆகியவற்றிலும் ஆவி இருப்பதாக நம்பியதற் கான சான்றுகள் உள்ளன.[29] அகத்திணை, புறத்திணை பற்றிய பாடல்களுக்கிடையே பல குறிப்புக்கள் கிடைக்கின்றன. இது போலவே பல்வேறு மந்திரச் சடங்குகள் இருந்தன என்பதற்கும் பல சான்றுகள் கிடைக்கின்றன. மழை வேண்டி நிகழ்ந்த மந்திரச் சடங்கு, வானை நோக்கிக் கட்டளை இடுவது போல அமைந்த மந்திரச் சடங்கு இருந்தன.[30] வளம், செழிப்பு குறித்து நிகழ்ந்த மந்திரச் சடங்குகளும் இருந்தன. பொன்மீன் செய்து ஆற்றில் விடும் சடங்கும் நண்டு, இறவு, வாளை போன்ற மீனினங்களை நதியிலிடும் சடங்கும் இருந்தன.[31] தொன்றுதொட்டு வரும் வழக்கங்களாக இருந்தபடியால் இவை வாழ்வுப் பின்னணி நிகழ்ச்சிகளின் வெளிப் பாடாகப் பரிபாடலில் இடம் பெற்றுள்ளன.

இனி, திருமணச் சடங்கு என்பதே பொருட் செழிப்புக்கும் மனித இனப் பெருக்கத்திற்குமுரிய சிறப்பான சடங்காகத் தமிழ் மக்களிடையே இருந்து வந்தது என்பதற்கான ஆதாரமாக ஓர் அகநானூற்றுப் பாடல் திகழ்கின்றது. அகநானூற்று 86-ஆம் பாடலில் திருமணத்தில் புதல்வர்களைப் பெற்ற தாயர் மணமகளை நீராட்டல், மலரும் நெல்லும் தூவல் போன்ற சடங்கு கள் இடம் பெற்றுள்ளன. இவை, தொல் பழங்கால மக்களுக்குரிய நம்பிக்கைகளே. செழிப்புத் தன்மையைக் காட்டுவது நீர்; நெல் முளைவிட்டு வளர்வது போல மணமகளும் இனப்பெருக்கம் செய்வாள் என்ற குறிப்பும் இச்சடங்கில் வெளிப்படுகிறது. எனவே, தொல் பழங்காலத் தன்மையுடன் கூடிய மணச் சடங்கு தமிழகத்தி லும் இருந்தது என்ற கருத்தினையும் நன்கு உணர முடிகிறது.

இனி, தொல் பழங்கால வாழ்வின் இன்னொரு சிறப்புக் கூறு அக்காலக் கூட்டு வாழ்க்கை பற்றியதாகும் கூட்டாய் உண்ணுதல் கூட்டாய் ஆடிப் பாடல், தலைவனுக்கும் பிறருக்கும் எவ்வித வேறு பாடும் இல்லாத சமநிலை-போன்றவை பற்றியும் பல குறிப்புக்கள் சங்க இலக்கியத்தில் காணப்படுகின்றன. இக்கூட்டு நிகழ்ச்சிகள் நடக்கும் இடம் மன்றம் என்றும், நாளிருக்கை என்றும் அழைக்கப் பட்டது.[32]

இவை பற்றிய குறிப்புக்கள் மூலம், போர் நடந்தாலும், ஆடல் பாடல் நிகழ்ந்தாலும் மன்றமே மைய இடம் என்பதனை அறிய முடிகிறது. மன்றம், நாளிருக்கை, நாள்மகிழிருக்கை போன்றவை பற்றிப் பல குறிப்புக்கள் சங்கப் பாடல்களில் வந்துள்ளன. தமிழர் களின் நாகரிக வளர்ச்சியில் தொடர்ந்துவரும் காலங்களை இவை சுட்டிக் காட்டுகின்றன.

இனி, தொல் பழங்காலக் கலை வெளிப்பாடுகள் பற்றிய செய்திகளும் மிக முக்கியமானவை. சங்கப் பாடல்கள் மூலம், தொல் பழங்கால மக்களான குறவர், வேடர் ஆகியோர் குரவை, துணங்கை போன்ற ஆடல்களை ஆடவரும் பெண்டிருமாக, மது வருந்தி ஆடிப்பாடி மகிழ்ந்தனர் என்பதை அறிய முடிகிறது. இதற்கான சான்றுகள் மிக உள்ளன.[33] இயல், இசை, நாடகம் என்ற முத்தமிழ்க் கொள்கையின் மூலநிலை இதுவே. சங்கப் பாடல்களில் காணப்படும் பல்வேறு குறிப்புக்கள் மூலம் குரவை, துணங்கை போன்ற குழுக் கூத்துக்கள் பொது மன்றில் நிகழ்த்தப் பட்டன என்பதைத் தெளிவாக அறிய முடிகிறது. குரவை, துணங்கை என்ற இருவகைக் கூத்துக்கள் தவிர வெறியாடல் என்ற தொல் பழங்காலக் கலை வெளிப்பாடு பற்றியும் சங்கப் பாடல் களிலிருந்து அறிந்து கொள்கிறோம். பரிபாடல் குறிப்பு ஒன்று இதனைத் தெளிவாகக் காட்டும்[34] மேற்கண்ட குறிப்புகள் மூலம், குறவர், பரதவர், கானவர் போன்ற பல குழுவினரும் ஆடிய கூத்துக்கள் இவை என அறிய முடிகிறது.

துணங்கை என்பது ''இரண்டு கைகளை மடக்கி அவற்றை விலாப்புறத்தில் அடித்து ஆடும் கூத்து'' எனப்படும். இக்கூத்தும் தொல் பழங்குழுவினரிடம் இருந்தது.[35]

இனக்குழுக் காலத்துத் தமிழரின் புராண நம்பிக்கையை முருகன், கொற்றவை பற்றிய குறிப்புக்களில் காணலாம். அப்படிப் பட்ட ஒரு குறிப்பில், முருகன் சூரனை வென்றது குறித்து அவன் தாயான கொற்றவை முன் ஆடப்பட்ட கூத்தாகவும் துணங்கை கூறப்பட்டுள்ளது[36]

தொல் பழங்கால இத்துணங்கைக் கூத்து நாளடைவில் அரசு கள்த்தொழியும் பின்னணியில் ஆடும் கூத்தாகவும் இடம் பெற்றுத் தொடர்கிறது.

''மன்பதை பெயர அரசுகளத் தொழியக்
கொன்று தோள் ஓச்சிய வென்றாடு துணங்கை[37]

என்ற குறிப்பு இதனைக் காட்டும். இது போலவே, கள் பருகிக் குழுவாக ஆடப்பட்ட குரவைக் கூத்து, பின் தேர்க் குரவை, முன் தேர்க் குரவை எனப் போர்க்களப் பின்னணியில் பேய்களால் ஆடப்பட்டதையும் காண முடிகிறது. ஓர் இலக்கிய மரபாக இவ்வாறு இது வளர்ச்சி பெற்று விடுகிறது.

குரவை, துணங்கை, வெறி-ஆகியன தமிழ்நாட்டுத் தொல் பழங்காலக் கலை வடிவங்கள். இவற்றில் குரவை, துணங்கை போன்றவை குழு வாழ்க்கை அழிந்து அரசுகள் தோன்றிய கால கட்டங்களில் போர்ப் பின்னணியிலும் பண்பாட்டுத் தொடர்ச்சியாக ஆடப்பட்டன. எனவே, இலக்கிய மரபுகளிலும் சிறப்பான இடம் பெறலாயின.

தொல்பழங்கால இலக்கிய மரபும் கதை உரைத்தலும்

தொல்பழங்கால இலக்கிய வெளிப்பாட்டில் கதை உரைத்தலின் பாங்கு பற்றிய விவரங்களைக் காண்பதற்கு முன், அக்கால இலக்கிய வெளிப்பாட்டு முறைகளைப் பற்றிய விவரங்கள் முக்கியமானவை. கூத்துக்களோ பாடல்களோ-எவை யாயினும் அவை எவ்வாறு வெளிப்படுத்தப்பட்டன என்பதன் அடிப்படையில் இவ்வகைகளைக் காணவேண்டும்.

தொல் பழங்கால இலக்கிய வெளியீடுகள் யாவும் ஒன்றை ஒன்று சார்ந்தவை. அன்றையச் சமூக வாழ்வின் இருத்தல் சார்ந்து வெளிப்பாடான வடிவங்கள். இவ்வாறு சமூகச் செயற்பாட்டுக் காரணத்தால் தோன்றிய தொல் பழங்காலப் பாடல்கள் மூன்று வகையாக இருந்தன. அவை :[38]

1. கூட்டுப் பாடல்கள் (Chorus)
2. தனியாள் பாடல்கள் (Solo)
3. துதி (Prayer)

கூட்டுப் பாடல்கள் மொத்தமாகக் குழுவினரால் பாடப்படுவன. இக்குழுப் பாடல்கள் அண்ணாவி ஒருவரால் முன் இயக்கப்பட்டு அனைவரும் தொடர்ந்து சேர்ந்து பாடுவதாகவும் இருக்கலாம். தனியாள் பாடல் என்பது தனி ஒருவர் தன் உணர்வுகளை வெளிப் படுத்துவதாகவும் அல்லது ஏதேனும் ஒரு பொருள் பற்றிக் குழு முன்னர் அல்லது தனியாகப் பாடுவதாகவும் இருக்கலாம். இவை

இரண்டுமே ஒத்திசைவு (Rhythmic) கொண்ட பாடல்களாக அமைவன. துதி என்பது தொல் பழங்கால மக்கள் தாங்கள் நம்பிய கடவுள் சக்திகளிடம் வேண்டிப் பாடும் பாடல்கள். இவை துதித்தலாக இருக்கின்ற காரணத்தால் முழுமையான பாடல்களாக இருந்திருக்க வேண்டிய தேவையில்லை. பெரும்பாலும், அன்றையப் பேச்சு மொழியினின்றும் பெரிதும் வேறுபடாத மொழி அமைப்பினையே கொண்டவை இவை.

மொத்தமாக உள்ளடக்க அடிப்படையில் பார்க்கும் பொழுது இவற்றை இரண்டு வகையாகப் பிரிக்கலாம். புனிதப் பாடல்கள் (Sacred songs) என்றும், பொதுமைப் பாடல்கள் (Secular songs) என்றும் இரண்டு வகைப்படுத்தலாம்.[39] இத்தகைய பாங்குகள் கொண்ட தொல்பழங்கால இலக்கிய வெளிப்பாடுகளில் கதை உரைத்தலை அறிதல் மிக அரிய முயற்சியே. ஏனெனில் தொல் பழங்கால மக்களின் இலக்கிய வெளியீடுகள் பற்றிய நேரடியான ஆதாரங்கள் எதுவும் கிடையாது. ஆயினும், தொல் பழங்கால வாழ்க்கைத் தன்மைகளோடேயே இன்றும் வாழ்ந்து வரும் சில இனக்குழு மக்களின் பாடல்களை ஆராய்ந்து அறிஞர் சிலர் தம் முடிவுகள் மூலம் சில அடிப்படையான செய்திகளைத் தந்துள்ளனர்.

தொல் பழங்காலப் பண்புகளோடு வாழும் தற்கால இனக்குழு மக்களை ஆராய்ந்து அவர்களின் பாடல்களைப் பற்றி Primitive Song என்ற விரிவான நூலினைப் பேராசிரியர் பௌரா எழுதி யுள்ளார். அந்நூலில் அவர் தரும் குறிப்புக்கள் குறிப்பிடத்தக்கன.

தொல் பழங்காலப் பாடல்களில் காணப்படும் கதை உரைக் கூறுகளைப் பௌரா எடுத்துக் காட்டுகிறார். சிறு சிறு நிகழ்ச்சிகள், பாத்திரங்கள் ஆகியவை பற்றிய சில பாடல்களிலிருந்து இக் கூறுகளைப் பௌரா எடுத்துக் காட்டுகின்றார். சான்றாக, படகில் போனபோது ஏற்பட்ட உணர்ச்சி பற்றிய தனியாள் பாடல் (Solo) ஒன்றினைக் காட்டுகிறார்.

''தாக்குது! கவிழ்க்குது!
நீளக்கடல் மீது காற்று ஓங்கி அடிக்குது!
கடுமையாய் மோதுது! கடுமையாய்த் தாக்குது!
முட்டி மோதி கடிக்குது என்னை"[40].

அடுத்து, குழந்தையைக் காணா ஒரு தாயின் புலம்பல்:

''ஓ! மொபிமான்சா! மொபி மான்சா!
நானுனக்கு என்ன செய்திருக்கிறேன்?
மீண்டும் திருப்பி வா!
உன்னுடைய அசைந்தாடலுக்கு
என்னை ஆட்டிவிடச் செய்''[41]

இனி, வேட்டையில் ஏற்பட்ட விபத்து பற்றிய ஒரு பாடல்:

''சிரிப்புத்தான், என்பனிவண்டி உடைந்து விட்டது
ஏனெனில் அதன் முதுகுச்சட்டம் உடைந்து விட்டது
சிரிப்புத்தான்!
இங்கே, பனிக்குவியலைத்தாக்க, துவண்டு போனேன்.
சிரிப்புத்தான்! ஆனால், சிரிப்பதற்குரியதல்ல இது!''[42]

தனி ஒரு நிகழ்ச்சி பற்றி இத்தனியாள் பாடல்களைப் போலவே குறிப்பிடத்தக்க இன்னொரு பாடலையும் பௌரா எடுத்துக் காட்டுகிறார். இது, நஞ்சு கொடுக்கப்பட்ட ஒரு தாயைப்பற்றிய பாடல்; புஷ்மேன் இனக்குழு மக்களிடையே உள்ள குழந்தைகள் பாடும் ஒரு கதை.

''ஓ நஞ்சே
ஓ நஞ்சே
ஓ நஞ்சே
ஓ நஞ்சே
ஓ நஞ்சே
நம் தாயின் நெஞ்சிலிருந்து தள்ளி
நஞ்சை, நிறுத்திப்பிடி.
நம்தாய் குடிக்கப் போகலாம்''[43]

இந்தப் பாடலினை எடுத்துக் காட்டிவிட்டு, இந்தச் சிறு நிகழ்ச்சி விவரத்திலிருந்து, மேலும் பாத்திரங்களைப் பற்றியும் வாழ்வின் செயல்களைப் பற்றியும் கூறும் மிக விரிவான களத்திற்கு முன்னேறிப் போவது கடினமல்ல என்பார் பௌரா. மேலும் மூன்று இளைஞர் பற்றிய பாடல்களை அவரே எடுத்துக்காட்டுகிறார்.[44]

முதல் இளைஞனைப் பற்றிய பாடல்

''அவன் சே-கூ, என்றழைக்கப்பட்டான்,
பெண்களெல்லாம் அவன்பின் தான்.
அவர்களை வெல்வது அவன் நன்கறிவான்''

இரண்டாமவன்

''அவன் பே பே பிலி என்றழைக்கப்பட்டான்
எல்லாப் பெண்களின் பின்னும் அவன்
அவர்களிடம் எப்படிப் பேசுவதென்று அவனுக்குத்
தெரியும்''

மூன்றாமவன்

''மூன்றாமவன் ஓர் ஆதா என்பவன்,
அவன் பெண்களை நடுங்கவைத்தான்
அவன் வரும்போது பெண்கள்
தாங்களே காத்துக் கொண்டனர்''

இவ்வாறாகத் தொல்பழங்காலத்தில் முழுமையான கதைகள் இல்லாவிட்டாலும் சிறுசிறு நிகழ்ச்சிகள், தனிநபர்கள் பற்றி - பல்வேறு குறிப்புக்களை அறிய முடிகிறது. இவை இணைந்து கதைப்பாங்குடன் இயங்கும் மறக்கதை உரைக்கும் கவிதை, காலப்போக்கில் தோன்றியது எனலாம்.

தொல்தமிழ்க்கதை உரைத்தல்

ஆஸ்திரேலியப் பழங்குடிமக்கள் பாடல்களிலிருந்து பௌரா எடுத்துக்காட்டுவது போன்ற குறிப்புக்கள் தமிழ் மரபில் கிடைக்க வில்லை. மேலும், தமிழகத்தில் வாழும் பழங்குடி மக்களின் பாடல் அமைப்பு பற்றிய ஆய்வுகளோ விவரங்களோ நவீன முறையில் இதுவரை செய்யப்படவில்லை. ஆகவே, அதிக அளவு, கதை உரைத்தல் பற்றிய குறிப்புகளைச் சங்கத் தொகைப் பாடல்களி-லிருந்தும் தொல்காப்பியத்திலிருந்துமே தேட வேண்டியுள்ளது. சங்கப் பாடல்களிலிருந்து கிடைக்கும் குறிப்புக்களை முதலில். காணலாம். முன்னர் எடுத்துக்காட்டப்பட்ட, மதுரைக் காஞ்சியில் இடம்பெற்றுள்ள,

''மன்று தொறு நின்ற குரவை சேரிதோறும்
உரையும் பாட்டும் ஆட்டும் விரைஇ
வேறு வேறுகம்பலை வெள்பு மயங்கி''[45]

என்ற குறிப்பு மிக முக்கியமானதாகும். மன்றிலே ஆடப்பட்ட குரவையில் உரை, பாட்டு ஆட்டு என்பன விரவி நிகழ்த்தப்பட்டன. இவை, நிகழ்கலை (Performing Art) யாக நிகழ்த்தப்பட்டவை இக்குறிப்பு மூலம் கிடைக்கும் மூன்றில், உரை பாட்டு என்பன

பற்றிய விவரங்களைத் தொல்காப்பியமும் தருகிறது. தவிர, 'உரை' என்பது பற்றிய பல குறிப்புக்கள் சங்கப் பாடல்களில் காணப்படுகின்றன, 'உரை' எனப்படுவது இயல் தமிழே. இதிலிருந்தே இலக்கியம் பின்னாளில் தனியாக வளர்ச்சிபெற்றது

''உரையும் பாட்டும் உடையார் சிலரே'[46] என்ற ஒரு குறிப்பு மூலம் ஒருவரின் புகழ் மரபுக்குரிய ஓர் இலக்கிய வகையாக உரை என்ற ஒன்று இருந்தது என்பது தெளிவாக அறியப்படுகிறது இந்த உரை என்பது வீரச்செயலின் காரணமாக - வீரச் செயலைச் சிறப்பிப்பது என்ற நிலையில் இருந்த ஓர் இலக்கிய வகை என்பதைப் பின்வரும் அகநானூற்றுப் பாடல் ஒன்று தெளிவு படுத்துகிறது.

''எழுவர் நல்வலம் அடங்க ஒருபகல்
முரசொடு வெண்குடை அகப்படுத்(து) உரைசெலக்
கொன்று களம் வேட்ட ஞான்றை
வென்றி கொள் வீரர் ஆர்ப்பினும் பெரிதே''[47]

என்ற இப்பகுதி மூலம் போர்க்கள வெற்றிப் புகழ், 'உரை' என்று கூறப்படுவதைக் காணலாம், உரை என்ற சொல் புகழ் என்ற பொருளில் இதுபோலப் பல இடங்களில் சங்கப் பாடல்களில் வழங்கப்பட்டுள்ளது. ஆயினும் இப்புகழ் என்பது தொல் நாட்களில் குழுத்தலைவர்களின் வீரப்புகழே ஆகும். எனவேதான் உரையும் பாட்டும் உடையோர் சிலரே என்றும், இவை மன்றுதோறும் குரவைக் கூத்துக்களில் நிகழ்த்தப்பட்டன என்றும் அறிய முடிகிறது.

மேலும், உரை என்பது தலைவன் ஒருவனின் வீரம் மட்டு மின்றி, கொடை போன்ற பிற மதிப்புக்களின் பெருமைச் சொல்லா கவும் இருந்தது என்பதையும் அறியமுடிகிறது.

''...................... .... இரவலர் செலினே
வரைபுரை களிற்றொடு நன்கலன் ஈயும்
உரைசால் வண்புகழ்ப் பாரி பறம்பின்''[48]

என்ற குறிப்பின் மூலம் இதனை உறுதிப்படுத்தலாம். வீரமரபுக் குரிய பெருமை கொண்ட தலைவர்களின் முழுமையான சிறப் பினைச் சொல்வது உரை என்று பழங்காலத்தில் வழங்கப்பட்டது எனலாம். இதற்கான சான்றுகள் பல உள்ளன.[49] வீரயுகத்தின் புகழ் மரபுகூறும் இலக்கியமே உரை எனக் கொள்வதில் தடை யேதுமில்லை,

எனவே, குரவையில் நிகழ்த்தப்பட்ட தொல் பழங்கால உரை, மன்னர்களின் புகழ்பற்றிப் பாடிய உரை என இரண்டு நிலைகளை நுணுக்கமாகப் பிரித்துக் கொள்ளலாம். தொல் பழங்காலத்தில் இனக் குழுத் தலைவர்களைப் பற்றிய குழுப்பாடலாகவே உரை இருந்திருக்க வேண்டும். இந்தக் குழுத் தலைவர்களின் பெருக்கமும் இதைத் தொடர்ந்து நிகழ்ந்த அரசியல் அமைப்பு வளர்ச்சி மாற்றமும் அடிப்படையான வரலாற்று மாற்றங்கள். குழுத் தலைவர்களிலிருந்து மன்னர்கள் மேலெழுந்தபோது பழைய தலைவர்களைப் பற்றிய உரைமரபு மீண்டும் புதிய மன்னர்களின் பெருமை பாடுவதற்கென இயல்பாக மாறிவிடுகிறது. இவ்வாறு மாறுவதோடு நின்றுவிடாமல் உரைமரபு தொடர்ந்து தமிழ்ச் சமுதாயத்தில் நுழைந்த வேள்விச் சிறப்புப் பற்றிப் பாடுவதற்கும் குறிக்கப்படுகிறது.

''அறங்கரைந்து வயங்கிய நாவிற்பிறங்கிய
உரைசால் வேள்வி முடித்த கேள்வி''[50]

என்ற பகுதி மூலம் தொல் பழங்காலக் குழுத்தலைவரின் வீரம், மன்னர்களின் வீரம், கொடை ஆகியவற்றைச் சிறப்பித்த சொல் மீண்டும் வேள்விப் பெருமைக்கும் ஆளப்படுவதைக் காணலாம். எனவே, தமிழ்ப் பண்பாட்டு மரபில் ஆதிகால இனக்குழுத்தலைவர் புகழினையும், பின் தோன்றிய மன்னர் பெருமைகளையும் கூறும் ஒரு மறக் கதைஉரை இலக்கிய மரபினை 'உரை' என்பது குறிக்கிறது எனலாம்.

இந்த ஆதிகாலத் தமிழ் உரையானது அகவல், வஞ்சி என்ற யாப்புக்களில் பாடப்பட்டது.

''மன்றம் படர்ந்து மறுகு சிறைப்புக்குக்
கண்டி நுண்கோல் கொண்டுகளம் வாழ்த்தும்
அகவலன் பெருக மாவே''[51]

என்ற குறிப்பு மூலம் மன்றில், வெற்றிச் சிறப்பினைப் புகழ்ந்து பாடும் அகவலன் பற்றி அறிய முடிகிறது. இதுவே, பழங்கால உரை மரபு எனலாம். காப்பிய இலக்கியத்தின் வரலாற்றினை ஆராய்ந்த அறிஞர்கள், அதன் ஆதிகால மூலம் இந்த வகையான மறச்சிறப்பைக் கூறும் உரைகளிலேயே உள்ளது என்பர். இனி, பல்வேறு குறிப்புக்கள் மூலம் வீரம், கொடைச்சிறப்புக்கள் இருசீர்ப் பாணியான வஞ்சியிலும் பாடப்பட்டன என் அறிய முடிகிறது. [52]நமக்குக் கிடைத்திருக்கும் சங்கத்தொகைப் பாடல்கள் பெரும்பாலும் ஆசிரியப்பா எனப்படும் அகவலாலும் வஞ்சியாலும் அமைந்திருப்பது நோக்கற்குரியது.

இவ்வுரைப் பாடல்கள் யாவும் வாய்மொழியாக இசையுடன் பாடப்பட்டன என்பதையும் பல குறிப்புக்கள் தெளிவாகச் சுட்டிக் காட்டும்.[53] இந்த வாய்மொழிப் பாடலுக்குரிய ஒத்திசைவுப் பாங்குகளையே தொல்காப்பியர் ஒழுங்குபடுத்திச் செவ்விலக்கிய மரபுகளாக அமைத்துள்ளார்.[54] இம்முறையிலேயே செய்யுள் வகைகளுள் ஒன்றாக உரையும் இடம் பெற்றுள்ளது. பழைய உரை மரபு தொல்காப்பியர் போன்றோரால் செய்யுள் வகையாக இலக்கணமரபு பெற்றுவிடுகிறது.

தவிரவும், உரை என்பது கதை என்ற பொருளில் ஆளப் பட்டுள்ளதையும் அறிய முடிகிறது.

''குறியவும் நெடியவும் உரை பலபயிற்றி''[55]

என்ற நெடுநல்வாடைக் குறிப்பு நேரடியாகவே இதைக் காட்டுகின்றது. உரைக்கும் கதைக்கும் உள்ள இப்பொருளைப்பற்றி இன்னும் விரிவாகத் தொல்காப்பியத்தில் காணமுடிகிறது.

''பாட்டு உரைநூலே வாய்மொழி பிசியே
அங்கதம் முதுசொல்லொடு அவ்வேழ் நிலத்தும்
வண்புகழ் மூவர் தண்பொழில் வரைப்பின்
நாற்பேரெல்லை அகத்தவர் வழங்கும்
யாப்பின்வழிய தென்மனார் புலவர்''[56]

என்ற சூத்திரம் ஏழு செய்யுள் வகைகளைக் கூறுகிறது. இவ்வேழில் உரை என்பது கதை என்பதன் தொடர்புடையது. இதற்கு உரைநடை என்ற பொருளும் உண்டு. ஆயினும் செய்யுள்வகைகளில் ஒன்றாக உரை சொல்லப்படுவதால் அதனைக் கதைஉரை இலக்கியம் என்றே கொள்ளலாம். இவ்வேழு வகைகளில் பாட்டு தவிரப் பிற ஆறும் அடிவரையறை இல்லாதன. இன்னொரு சூத்திரத்தில் இவ்வேழு வகைகளும் வேறு மாதிரி சொல்லப் பட்டுள்ளன.[57]

இவ்வேறுபாடுபற்றிப் பிறிதொரு இடத்தில் தேவைப்படும் போது மதிப்பிடலாம். இப்போது, இரண்டு சூத்திரங்களிலும் இடம் பெற்றுள்ள உரை பற்றிக் காணலாம். தொல்காப்பியத்தில் கீழ்க் கண்டவாறு விளக்கப்பட்டுள்ளது.

H63 171

''பாட்டிடை வைத்த குறிப்பினானும்
பாவின்றெழுந்த கிளவியானும்
பொருளொடு புணராப் பொய்ம்மொழியானும்
பொருளொடு புணர்ந்த நகைமொழியானும் என்று
உரைவகை நடையே நான்கென மொழிப''[58]

இச்சூத்திரத்திற்குப் பிற்கால உரையாசிரியர்கள் மாறுபட்ட பொருள்கள் தந்துள்ளனர். கதைகள் பற்றிய குறிப்புக்களை இச் சூத்திரம் சுட்டாமல் இல்லை. உரைநடை விரவியும் கதை உரைத்தல் அமையக்கூடும் என்ற கருத்து இச் சூத்திரத்தின் மூலம் நன்கு தெளிவாகிறது. இனி, பெரும்பாணாற்றுப்படையில் நொடி என்ற ஒரு சொல் இடம்பெற்றுள்ளது.

''துணங்கையம் செல்விக்கு அணங்கு நொடித்தாங்கு''[59]

என்பதில் வரும் நொடி என்பது கதை என்பதே. பிற்காலத்தில் தோன்றிய பெருங்கதையின் ''புதல்வரை மருட்டும் பொய்ந்நொடி பகரவும்''[60] என்றகுறிப்பு இதனை உறுதி செய்யும். எனவே, வீரம், கொடை பற்றிய பெருமையை அதாவது, பெரிய தலைவர்களின் புகழ் மரபுகளைக் கூறும் செய்யுளான உரையும், பொதுவாக மக்களிடையே வழங்கி வந்த நொடி போன்ற கதைகளும் அற்றை நாளில் இருந்தமையைச் சங்கத் தொகை நூல்களும் தொல்காப்பியமும் ஓரளவு சுட்டிக்காட்டுகின்றன. 'உரை' என்பது தலைவர்களின் புகழ்மரபு பற்றிய தனியான கதை உரை இலக்கியம் என்பது நன்கு உறுதியாகிறது.

மேலும், உரை என்ற சொல் பிற்காலத்திலும் கதை உரைத்தல் என்ற பொருளில் ஆளப்பட்டிருப்பது இதன் தொல்வரலாற்றை உறுதிப்படுத்தும். பெருங்கதையில் வரும்,

''அறிவர் சரித முறையிற் சுட்டி
உரையும் ஒத்தும் புரையாப் புலமைப்
பெரியோர் நடாவுந் திரியாத் திண்னெறி''[61]

''தருமநூலும் தந்துரை கதையும்
பெருமுது கிளவியொடு பிறவும் பயிற்றி''[62]

''தந்துரைக் கிளவியிற் தந்துரை முடித்த
தன்னிணை ஆயம் பன்னொடி பகர
செவியிற் கேட்கும் செல்வம்''[63]

என்ற குறிப்புக்கள் இக்கருத்தை உறுதிப்படுத்தும்.

(உரை என்று தமிழில் வழங்கப்படும் செய்யுள் ஆங்கிலத்தில் Heroic lays என்று பொதுவாக வழங்கப்படுவதற்கு நிகரானது எனலாம். Ballads என்ற கதைப் பாடல்களும் இதனுள் அடங்கு வன. தொல்காப்பியத்தின்படி செய்யுள் என்பது இலக்கியம் என்று பொதுவான பொருளுடையது. இந்தச் செய்யுள் வகைகளில் ஒன்றான உரையினுள் அடங்கும் ஓர் இலக்கிய வகையே காப்பியம். இது பாடலாகவும் உரைநடையாகவும் இரண்டும் கலந்தும் இருந்திருக்கலாம்.)

மேற்காட்டிய விவரங்கள் மூலம் கீழ்க்கண்ட சில முடிபுகள் உறுதியாகின்றன.

1, தொல் பழங்கால மரபு வாழ்க்கை தமிழகத்தில் இருந்தது. அதற்குரிய சடங்குகள், நம்பிக்கைகள், கலை வடிவங்கள் பற்றிய குறிப்புக்களைச் சங்ககாலப் பாடல்கள் சுட்டு கின்றன.

2. குரவை, துணங்கை, வெறி-போன்றவற்றைத் தொல் பழங் காலக் கலைவெளியீடுகளாக அறியமுடிகிறது. இவையே இயலிசை நாடக முத்தமிழின் ஆதிவேர்கள்.

3, இவை குழு மொத்தமாக நிகழ்த்திய இலக்கிய வெளிப் பாடுகள். இவற்றில் உரை எனப்படும் - குழுத்தலைவரின் வீரப் பெருமையைப் பாடும் ஒருவகையும் இருந்தது.

4. இந்த வகை, குழு வாழ்க்கை சிதைந்து அரசு அமைப்பு உருவாகும்போது குழு மரபுகளிலிருந்து தோன்றிய மன்னர்களின் வெற்றி, கொடைப் பெருமைகளைக் கூறும் முக்கியமான பெருமை இலக்கியமாக வளர்ந்துஇருந்தது. காலப்போக்கில் வேள்விச் சிறப்பையும் குறித்தது.

5. இவை ஆதிநிலையில் வாய்மொழியாக இசையுடன் வெளிப் படுத்தப்பட்டுத் தொல்காப்பியர் காலத்தில் அல்லது சற்று முன் காலத்தில் இலக்கண வகைமை பெற்றது, தனிச் செய்யுள் வகையானது.

6. உரை என்பது கதை என்றும் பொதுவாகவும் வழங்கப் பட்டது. இவை பெரும்பாலும் நாட்டார் வழக்காற்றில் இருந்த கதைகளே எனலாம்.

7. Hercic lays என்று ஆங்கிலத்தில் வழங்கப்படும் மறப் பாடல்கள் அல்லது உரைச்செய்யுளே தமிழில் தொடக்க காலத்தில் இருந்த உரை என்பது. பின்னர், இது தன்னிலிருந்து காப்பியப் பரிமாணம் பெற்ற புதிய ஒன்றாக உருவாகும்போது 'உரை' என்ற சொல் மறைந்து விடுகிறது.

உரையும் காப்பியமும்

காப்பியம் ஒரு கதை உரை இலக்கியம்; அல்லது ஒருவகை உரைச்செய்யுள். ஆனால் உரைச்செய்யுள் எல்லாம் காப்பிய மன்று. கதை உரைத்தலில் ஒருவகை) அவ்வளவே. இந்தக் கதை உரைத்தல் அல்லது உரைச் செய்யுளின் பொதுவான தன்மை, அதன் தமிழ் மரபுப் பின்னணி ஆகியன இதுவரை பொதுவாகச் சுட்டிக் காட்டப்பட்டன. (உரை என்பது, தொல் பழங்காலம், அரசர்கள் தோன்றிய காலம், அரசர் தோன்றிய பின் வைதிக நெறி தமிழகத்தில் புகுந்த காலம் ஆகிய மூன்று நிலைகளிலும் விளக்கப்பட்டது. இனி, இம் மூன்று காலங்களின் பின்னணியை விரிவாகவும், அப்பின்னணியை அடியொற்றித் தொடரும் அடுத்த காலங்களில் காப்பியக் கவிதை உருவான பாங்கினையும் அறியும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்படுகிறது.

காப்பியத் தோற்றம்: சில கருத்துக்கள்

இம்முயற்சிக்கு முன்பாக, காப்பியக் கவிதை இலக்கியத்தைப் பற்றி ஆராய்ந்த அறிஞர்கள் காப்பியக் கவிதையின் தோற்றம் பற்றித் தந்திருக்கும் [சில கருத்துக்களைப் பார்ப்பது நல்லது. தொல் பழங்காலத்தில் மந்திரச் சடங்குகளும் குழு ஆடல் பாடல் களும் நிகழ்ந்தன. இச்சடங்குகள் யாவும் இயற்கைச் சக்திகள் மீதே நிகழ்த்தப்பட்டன என்பன போன்ற தொல்காலப் பண்பாடு பற்றி முன்னர் விளக்கப்பட்டது. வடமொழியிலுள்ள இருக்கு வேதப் பாடல்கள் முழுதும் இயற்கைச் சக்திகள் மீது, வேண்டிப் பாடிய பாடல்களே. இவ்வாறு இருந்த ஆதிகால நிலையில், வேட்டையாடலோடு வேளாண்மையும் மெல்ல வளரலாயிற்று. இயற்கையைத் தனக்குட்படுத்தும் முயற்சியில் மனிதன் மெல்ல மெல்ல வெற்றிகள் பெற்றுவந்தான். திரிந்து வேட்டையாடிய மனிதன் நிலையாக ஓரிடத்தில் இருக்கத் தொடங்கினான். இதனால், குழுக்களிடையே இணைப்பும் வளர்ச்சியும் ஏற்பட்டன. குழுக்கள் கூட்டுணர்வுடன் இயங்குவதற்குச் சடங்குகள் எவ்வளவு தேவைப்பட்டனவோ அந்த அளவு ஒரு தலைவனும் தேவைப் பட்டான். வேட்டையிலோ அல்லது பிற சமூகச் செயல்களிலே,

வீரங்காட்டியவர்கள், வீரங்காட்டி இறந்துபோனவர்கள் பற்றிய புகழ் மரபுக் கதைகள் தோன்றின. சிறந்த வீரன் தலைவன் ஆனான். கடவுளர் பற்றிய துதி நிகழ்ந்த கூட்டு நிகழ்ச்சிகளில், நாளடைவில் குழுத் தலைவனின் அருஞ்செயல்கள் பற்றியும் நிகழ்ச்சிகள் இடம்பெறலாயின. குழுத் தலைவனும் கடவுளர்க்கு நிகராகத் தெய்வமாக்கப்பட்டான். கடவுளருடன் தொடர்பு படுத்தப்பட்டான். பேராற்றல் கொண்ட இயற்கைச் சக்திகள் பற்றிய புராணக் கதைகளும் தலைவர் கதைகளுடன் இணைய லாயிற்று. தலைவர்களின் அருஞ்செயல்கள் பற்றிய சிறு சிறு பாடல்கள் முதலாவதாகக் குழுக் கூத்துக்களில் இடம்பெற்றன. அதாவது வீர மனிதர்களின் அருஞ்செயல்களைப் பற்றித் தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்கு முறையில் குழு மக்களால் பாடப்பட்டன. தலைவனுக்கு இத்தகைய உயர்நிலை கிடைத்தது அன்றையச் சமூக வாழ்வில் மிக இயற்கையானதே எனலாம். மனிதனுடைய வரலாற்றுப் போக்கில் தொல்காலத்தில் இத்தகைய போக்கு இயல்பானதே. இத்தகைய தொல்காலக் குழுத் தலைவர்கள் பற்றிய கதை மரபுகள் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட போதே கதைப் பாடல்கள் வடிவ ஒழுங்குபெற்றன எனலாம். இக்கதைகளில் தலைவர்களின் வீரமரபு நிகழ்ச்சிகள் இருக்கலாம்: இயற்கைக் கடவுளரோடு இவர்கள் தொடர்பு படுத்தப்பட்டிருக்கலாம். இந்தத் தொல்காலக்கதை உரை மரபே காப்பியக் கவிதைத் தோற்றத்தின் மூலமுளை. இம்மூல முதற்காலம் தமிழில் காணப்பட்ட முறையே முன்பகுதியில் விளக்கப்பட்டது. இம்மூல காலத்தில் தொடங்கும் கதைஉரை கவிதையின் வரலாற்றுக் கட்டங்களைப் பேராசிரியர் பௌரா வரிசைப்படுத்திக் காட்டுவார். அவர் கருத்துப்படி,

''பழங்காலக் கதை உரை கவிதையின் வளர்ச்சிக் கட்டங்களை ஓரளவு வரிசையாகக் காண முடியும். தொடக்கத்தில் மந்திரச் சடங்குப் பாடல்களே இருந்தன. வேண்டியது நடக்க மந்திரத்தையே வழி முறையாகக் கையாண்ட நிலை இது. இந்த நிலையினது அடுத்த கட்டத்தில் மனிதனை மையமாகக் கொண்ட புகழ் மரபுப் பாடல்களான பாடாண் பாடல்களும் கையறு நிலைப் பாடல்களும் தோன்றின. அடுத்துத் தோன்றிய காலத்தில் கடவுளும் மனிதனும் பங்கெடுக்கும் வீரக்கவிதை அல்லது மறக் கவிதை (Heroic Epic) உருவெடுத்தது எனலாம். பின்னர் இதுவே, கடவுளர் பற்றிய பாடல்களாகவும் மனிதர்கள் பற்றிய பாடல் களாகவும் பிரிந்தன எனலாம். ஆகவே, மறக்கவிதை என்பது மேற் கண்ட நான்கு கட்டங்களில், இரண்டாம், மூன்றாம் நிலைகளில் தோன்றியது எனலாம்.''[64] பௌராவின் இக்குறிப்பில் இடம் பெறும் மறக்கவிதை என்பது பழங்காப்பியமே. இதனையே அவர்

Heroic Poem என்கிறார். ஆயினும் சாட்விக் கருத்துப்படி, பழங் காப்பியங்களுடன் பாடாண் பாடல்கள், கையறு நிலைப் பாடல்கள், வாழ்த்தியல் பாடல்கள் ஆகியனவும் மறக்கவிதையில் அடங்குவன. தலைவர்களின் மறஇயல் முதன்மை பெறும் யாவும் மறக் கவிதைகளே.

தொல் பழங்கால இனக்குழுச் சமுதாயம் வளர்ச்சியடைந்து மன்னர்களின் அரசுருவாக்கம் நிகழ்ந்த காலத்திலேயே இம்மறக் கவிதை வீரியத்துடன் உருவானது. வீரம், கொடை, நாண், பழி-போன்ற தனி மனிதப் பெருமைகள் எல்லாம் மேலோங்கின. அரசுருவாக்கம் என்பது சமூக அமைப்பில் ஏற்பட்ட, பொருளாதார, சமூக மாற்றத்தினை அடிப்படையாகக் கொண்ட மாற்றமேயாகும். இம்மாற்றமும் புதிய இலக்கியத் தோற்றமும் தொடர்பு கொண்டவையே. பழைய உரைச் செய்யுட்கள் - சிறப்பாகத் தலைவர்களின் அருஞ்செயல்கள் பற்றிய கதையியல் பாடல்கள் எல்லாம் வீர காப்பியமாக வளர்மாற்றமடைந்தன. இது பற்றிப் பேராசிரியர் ஜான் கிளார்க், 'காப்பியக் கவிதையின் வரலாறு' என்ற தன் நூலில் கீழ்க் கண்டவாறு கூறுகிறார் :

''புதிய அரசுருவாக்கத்தினால் நிகழ்ந்த படையெடுப்பிற்கும், நாடு கவர்தலுக்கும், பாதுகாத்தலுக்கும் சரியான தலைமையும் பொறுப்புக்களும் ஏற்பட்டன. இதன் விளைவாகத் தனி மனித வீரம், ஆற்றல் ஆகியன மேலாண்மை பெற்றன. இதனால் பழைய குழு வாழ்க்கையின் சமநிலை உறவுகள் முறிந்து புதிய பெருந் தலைவர்கள் அதிகாரத்துடன் தோன்றினர். இவர்களுக்குப் பெருஞ்செல்வ உடைமையும் கிடைத்தது. இவர்களைப் பின் பற்று வோரில் தலையாயவர்களும் புகழ் பெற்றோர் ஆயினர். சமூக இயக்கம் இவர்களால் தீர்மானிக்கப்படலாயிற்று. மன்னர் குடும்பங் களும் பிரபுக் குடும்பங்களும் இப்படித்தான் தோன்றின.''[65]

''இந்த நிலையில் இனக்குழுக்களில் தோன்றிய பல்வேறு பொதுமையான வீரஞ் சார்ந்த செயல்களைப் பற்றிய கதையியல் பாடல்கள் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்டன.''[66] பாணர்களின் முன்னோடிகள் இந்தப் பணியைச் செய்தனர்.

கிரேக்கச் சான்று

இவ்வாறு, புதிதாகத் தோன்றிய மன்னர் குடும்பத்தைச் சார்ந்தோரால் தங்களின் பெருமை உணர்வு வலுவிற்காக ஒன்று படுத்தப்பட்ட அல்லது உருவாக்கப்பட்ட நூல்களே கிரேக்கத்தின் முதற்காப்பியங்களான இலியட்டும் ஆடிசியும்

ஐரோப்பியக் காப்பியங்களான இவற்றின் தோற்றத்திற்கு ஆதாரமான அரசுருவாக்கம் முக்கியமான சக்தியாகும். இவ் வரலாற்றுப் போக்கில் அரசர் குடும்பத்தினர் பாணர்களைக் கொண்டு தங்கள் முன்னோர்களின் அல்லது இனத்தவர்களின் வீரசாகசக் கதைகளைத் தொகுத்துத் தங்களுக்கு ஊக்கமும் பெருமை உணர்வும் பெற்றுக் கொண்டனர். இப்பாணர்களே பின்னர் புதிய புலவர்களாக, கவிஞர்களாக மாறுகின்றனர். ஆடிசி, இலியட் போன்ற காப்பியங்களில் இடம் பெறும் கதைகள் ஏற்கெனவே வாய்மொழி மரபில் முன்னைய காலங்களில் பாடப் பட்டு வந்தன. இவற்றைப் பாடிய குழுவினர்க்கு Homeridai என்று பெயர், அதாவது ஓமரின் பிள்ளைகள் என்று பெயர். கி. மு 6-ஆம் நூற்றாண்டில் இவை தொகுக்கப்பட்டுப் புதிய அரசுருவாக்க நிலைக்கேற்பத் திட்டமான வடிவு கொடுக்கப்பட்டது. இந்த மரபில்தான் இவற்றின் ஆசிரியராக ஓமர் கருதப்படுகிறார். இதனால், ஓமர் என்ற தனி நபர் இவற்றைப் படைக்கவில்லை என்றும் தொகுத்தவர்தான் அவர் என்றும் ஒரு கருத்தும் ஆய் வாளரிடம் உண்டு. ஆயினும் காப்பியத்தின் வடிவ ஒழுங்கு அடிப் படையில் இவற்றை வடிவமைத்தவர் ஒருவரே என்ற கருத்து இப்போது ஒப்புக்கொள்ளப் பட்டுள்ளது. (இலக்கியவகைத் தோற்றத்திற்குத் தனிநபர் சாதனையும் காரணம் என்பதை இதன் மூலம் உணர்ந்து கொள்ளலாம்.) இத்தொகுப்பினைத் தொகுப் பித்தவர்கள் அக்கால மன்னர் மரபினரே. இதன் மூலம் தங்கள் பெருமையினை நிலைநிறுத்த முயன்றனர். வீரக்குடியினரின் வாழ்வின் வீரநிகழ்ச்சிகளே ஆதாரமாக அமைந்து, அவையே நாளடைவில் அவர்கள் பற்றிய புகழ் மரபுக் கதைகளாக (legends) மாறி, பிற கதைகளுடன் - சிறப்பாகப் புராணக் கதைகளுடன் இணைந்து தனி ஒரு தலைவனின் சாகசச் செயலாக உரு வெடுத்துக் காப்பியக் கதையாக மாற முடிந்தது. ஓமரின் இலியட் என்ற காப்பியத்திலிருந்து கிடைக்கும் சில அகச் சான்றுகள் மூலம் எவ்வாறு ஒரு நிகழ்ச்சி புகழ் மரபுக் கதையாக மாறுகிறது என்பதை ஆய்வாளர் எடுத்துக் காட்டியுள்ளனர். இலியட் என்ற அக்காப்பியத்தில் நான்கு சான்றுகளைக் காணலாம். அவை [67]:

1) அண்மையில் நடந்த ஒரு வரலாற்று நிகழ்ச்சி, - (மெலீக்ரோஸ் என்ற பாத்திரத்தின் வரலாற்றுக் கதை) - ஒழுங்குமுறையைச் சுட்டிக் காட்டுவதற்காகச் சான்றாக விளக்கப்படுகிறது.

2) நெஸ்டார் என்ற பாத்திரம், உணர்ச்சி மிகுந்த நிலையில் தன் இளமைக்கால வீரச் செயல்களை மீண்டும் மீண்டும் ஓதி அல்லது பாடி உரைத்துக் கொண்டிருக்கிறான்.

3) போர் நடைபெறும்போது நடுவே வீரர்கள் ஓய்வு நேரத்தில் பேசிக்கொள்ளும்போது மூதாதையரின் வரலாறு பற்றிப் பேசுகின்றனர்.

4) அக்கீலஸ் என்ற பாத்திரம், மனிதவீரச் செயல்கள் பற்றி, லிர் என்ற கருவியை இசைத்தவாறு ஒரு காட்சியில் பாடிக் கொண்டிருக்கிறான்.

இச்சான்றுகள் மூலம் வீரநிகழ்ச்சிகள் பாடல் வடிவத்திலும் உரைநடை வடிவத்திலும் கூறப்படுவதைக் காணமுடிகிறது. இவ்வாறு கூறப்படும் புகழ்மரபுக் கதைகள் காலப்போக்கில் பல்வேறு வடிவங்களைப் பெற்று வளர்ச்சி பெறுகின்றன. இவ்வாறு எண்ணிறந்த வீரர்களைப் பற்றிய கதைகள் ஏற்பட்டு வளர்கின்றன. இதில் குறிப்பிடத்தக்க அம்சங்கள் எவை என்றால், இவை ஒரே நேரத்தில் உரைநடையிலும் பாடல் முறையிலும் உரைக்கப்படுகின்றன என்பதும், வாய்மொழியாகவே இவை உரைக்கப்படுகின்றன என்பதும்தான். ‘உரையும் பாட்டும் உடையார் சிலரே’ என்ற புறநானூற்று வரி மூலமும் மற்றும் தொல்காப்பியச் சூத்திரங்கள் மூலமும் இம்மரபு தமிழகத்தில் இருந்தது என்பதில் ஐயமில்லை. வீரக்காலப் போக்கில் எல்லா இன மக்களிடமும் காணக்கூடிய ஒரு பொதுப்போக்கே இது. இலக்கியவகைத் தோற்றத்தின் பொதுவான ஒரு வரலாற்று உண்மையே இது.

இவ்வாறுள்ள பல்வேறு புகழ் மரபுக் கதைகள் தொடக்கத்தில் உண்மை நிகழ்ச்சிகளாக இருந்து நாளடைவில் பல்வேறு வளர்ச்சி பெற்றுக் கிளைத்தன ‘டிராய் நகரத்து எலன்’ பற்றிய கதைகூட இப்படித்தான்; இது, தொடக்கத்தில் ஒரு நாடு இன்னொரு நாட்டின்மீது நிகழ்த்திய கொள்ளையாகக்கூட இருந்திருக்கலாம். ஆனால், அதுவேபின்னர்தன்னைச் சுற்றிப் பல்வேறு புகழ் மரபுக் கதைகளை உருவாக்கியது. இப்புகழ் மரபுக் கதைகளிலிருந்தே காப்பியக் கவிஞன் தன் விருப்பத்திற்கேற்ற கதையமைப்பை உருவாக்கிக் கொள்கிறான் (Selection from basic materials).

‘இலியட்’ காப்பியக் கதை இப்படி அமைந்ததுதான். டிராய் நகர்க் கதையில் எலனின் இடம் மிக முக்கியமானது. ஆனால் ஓமரின் இலியட்டில் எலனின் இடம் மிகச் சிறியதே. இலியட்டில், பட்ரோகிள்ஸ், அக்கீலஸ் போன்றவர்களே முக்கியம். ஏனெனில், டிராய் நகரப் போர்க்காலத்தில், போர்க்களத்தில் நிகழ்ந்த சில நிகழ்ச்சிகளையே இலியட் மையமாகக் கொண்டுள்ளது. ஒரே

படையைச் சேர்ந்த அகம்மமன் என்ற முக்கியத் தலைவனுக்கும் அக்கீலஸ் என்பவனுக்கும் ஒரு பெண்ணைக் குறித்துச் சச்சரவு ஏற்படவே அக்கீலஸ் போரில் பங்குபெற முதலில் மறுத்து விடுகிறான் அக்கீலஸின் காதலியாகிய அப்பெண்ணை அகம்மமன் கவர்ந்து கொண்டான். எனவேதான் மறுத்துவிடுகிறான். பின்னர்ப் போர்க்களத்தில் அக்கீலஸின் நண்பன் பட்ரோகிள்ஸ் இறந்து விடுகிறான். படை சிதறுகிறது இந்நிலையில் அகம்மமனும் அக்கீலஸின் காதலியைத் திரும்பத் தருகிறான். அக்கீலஸ் போர்க்களத்தில் இறங்குகிறான். இறுதியில் ஹெக்டார் என்ற எதிரிப் படைத்தலைவன் ஒருவன் சாவுச் சடங்குடன் காப்பியம் முடிகிறது. இக்கதை அக்கீலஸின் கதையாகேவ அமைந்திருக்கிறது. இதுதான் இலியட்டின் கதைப்போக்கு; ஆனால் இது டிராய் நகரப் போரோடு தொடர்புடைய கதைதான். அக்கதையின் பல்வேறுகூறுகளிலிருந்து மேற்கண்ட முறையில் தன் காப்பியத்திற்குக் கதையைத் தேர்ந்தெடுத்துக் கொண்டார், ஓமர். ஆயினும், இக்கதையின் அடிப்படைக் கதை மக்கள் ஏற்றுக்கொள்ளக் கூடியதே. தங்கள் பழம் மரபிற்கு ஏற்றதே என மக்கள் நம்பக்கூடியதே. தொல்காப்பியர் 'தொன்மை' பற்றிக் கூறும் 'பழமை மேற்றே' என்பதிலுள்ள பழமை என்ற சொல் Tradition என்ற இம்மரபு உண்மையைக் காட்டுவதே.

ஐரோப்பியக் காப்பியங்களின் தோற்றத்தைப் பற்றிய ஆய்வாளரின் இந்தக் கருத்துக்கள் தமிழ்க் காப்பியத் தோற்றத்திற்கான அடிப்படைகளை அறிந்துகொள்ள எந்த அளவு உதவும் அல்லது உதவாது என்பதைச் சான்றாதாரங்கள் மூலமே காண வேண்டும். இலக்கியவகைத் தோற்றத்தின் பொது உண்மைகளையும் குறிப்பிட்ட ஓர் இனப் பண்பாட்டின் தனித்துவ நிலைகளையும் வைத்தே இதனை முடிவு செய்யவேண்டும்.

தொல் பழங்கால இனக்குழுச் சமுதாயத்தின் சடங்குகளே எல்லாக் கலைப் படைப்புக்களுக்கும், எல்லா இன மக்களுக்கும் தொடக்க ஊற்று என்பதில் ஐயமில்லை. ஆனால், தொடர்ந்து அதன் பின்னர் நிகழ்ந்த வரலாற்றுப் போக்கு எல்லா நாட்டிலும் ஒரே மாதிரியாகத்தான் இருந்தது என்று கூற முடியாது. ஒவ்வொரு நாட்டின் நிலைமைகளையும் கவனமாகப் பார்க்க வேண்டும். இவ்வாறு, தமிழ்க் காப்பிய மூலங்களைப் பார்க்கப் புகுவதற்கு முன், மறக்கவிதை (heroic poetry) என்பது பற்றிய ஐரோப்பியத் திறனாய்வாளரின் விளக்கம் என்ன என்பது பற்றி மீண்டும் விரிவாகத் தெரிந்து கொள்வது தேவையானதாகும்.

'இலக்கிய வளர்ச்சி' பற்றி உலகப் புகழ்பெற்ற நூல்களை எழுதியுள்ள சாட்விக் அவர்கள் ஐந்து வகையான மறக்கவிதைகளை எடுத்துக் காட்டுகிறார்[08]

முதல் வகை : கதை உரை கவிதைகள் அல்லது உரைச் செய்யுட்கள்.

இரண்டாவது; உணர்ச்சிகளையும், உணர்வுச் சூழமைவுகளையும் சித்திரிக்கும் உணர்ச்சிப் பாக்கள். இவை கூற்று முறையில் இருப்பவை.

மூன்றாவது : செவி அறிவுறுத்தும் அல்லது நீதி கூறும் பாடல்கள்.

நான்காவது : இரங்கற்பாக்களும் பாடாண் பாக்களும் (கையறு நிலைப் பாக்களும் அடங்கும்.)

ஐந்தாவது : கவிஞர்களின் சொந்த உணர்வுகள் பற்றிய தன்நிலைக் கவிதைகள்.

இவற்றில் கதைஉரை கவிதையே காலத்தால் முற்பட்டது. இனக்குழு வாழ்க்கையைத் தொடர்ந்து அரசுருவாக்கம் நிகழ்ந்த காலத்தில், உருவான புதிய வாழ்வியல் மதிப்புக்களுக்குரிய வடிவங்களாக இவ்வுரைச் செய்யுட்கள் தோன்றின. இவையே ஆதிகாலக் காப்பியங்கள் (Primitive Epics). பழங்காப்பியம், வாய்மொழிக் காப்பியம் என்றும் வழங்கப்படுவது. அரசுருவாக்கத் தொடக்கத்திலிருந்து அதன் மேலோங்குநிலை வரை உள்ள காலமே வீரயுகம் எனலாம். இவ்வீரயுகம் பல நூற்றாண்டுகள் இருந்தன. இக்காலத்தின் பிற்பகுதிகளிலேயே ஏனைய வீரயுகக் கவிதைகள் தோன்றின. வீரயுகத்தின் முற்பகுதிகளில் தோன்றிய காரணத்தால், மறப்பண்பின் முழுவடிவமாக இருக்கின்ற காரணத்தால் பழங்காப்பியங்களை மட்டுமே (heroic poetry) மறக்கவிதை என்பார் பேராசிரியர் பௌரா கிரேக்க மரபில் ஓமர் எழுதிய அல்லது ஒருமைப்படுத்திய ஆடிசி, இலியட் என்ற காப்பியங்கள், டியூடானிக் மரபைச் சேர்ந்த பியேயுல்ப் (Bea Wulf), ஜெர்மன் மரபைச் சார்ந்த Hildebrandeslied, இலத்தீன் மரபைச் சேர்ந்த Waltharius Man Fortes. போன்ற உரைச் செய்யுட்கள் இக்காப்பிய வகையைச் சார்ந்தவை. வடமொழியிலுள்ள மகாபாரதமும் இப்பிரிவில் அடங்கும்.

3—

சாட்விக் குறிப்பிட்டுள்ள மறக்காலக் கவிதைகளில் இரங்கற் பாக்கள், கையறுநிலைப் பாக்கள், பாடாண் பாக்கள் ஆகியன தமிழ்ச் சங்கத் தொகைப் பாடல்களில் நிறைய உள்ளன. இவை மறக்கவிதைகளே என்பதை டாக்டர் கைலாசபதி தம்முடைய Tamil Heroic Poetry என்ற நூலில் விரிவாக விளக்கியுள்ளார். உலகு தழுவிய முறையில், வரலாற்று நிகழ்ச்சிகளின் போக்கில் உள்ள சில பொதுவான அமைப்புக் கூறுகளில் ஒன்றே மறக்கால நிலையும். மனிதகுல வரலாற்றினை இயங்கு முறைமையில் வைத்துப் (Dichronically) பார்க்கும்போது சில பொதுப் போக்குகளைக் காணமுடிகிறது. ஆனால், இலக்கியக் கொள் கையைப் பொறுத்தவரை இப் பொதுவான வரலாற்றுப்போக்குப் போலவே இலக்கியப் போக்கிலும் பொதுப்போக்குக் காணப்படும் என்பது பொருந்துவதாக இருக்க வேண்டுவதில்லை. இந்தச் சிக்கல் ஆதிகாலத்திலிருந்தே இருந்துவருகிறது. ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்தில் ஒரு குறிப்பிட்ட இன மக்களிடம் உள்ள இலக்கிய வகைகள், இன்னொரு இன மக்களிடம் காணப்படவில்லை. எனவே, இலக்கியம் பற்றிய கொள்கைகளை உருவாக்குபோது ஒரே மாதிரியான சமூகஅமைப்பு முறையை வைத்துப்பார்க்கும் அணுகுமுறைகளைக் கொள்ள முடிவதில்லை.[69] காப்பிய வளர்ச்சி யின் ஆதிகால நிலைமைபற்றிய ஆய்விலும் இந்தச் சிக்கல் உள்ளது. கையறுநிலைப் பாடல்களும் பாடாண் பாடல்களும் இருந்த மறக்காலத்தில் காப்பியங்களும் கிரேக்கத்தில் இருந்தன. ஆனால் சில இன மக்களிடம் இவை இல்லை. தமிழர்களிடமும் சீனர்களிடமும் ஆதிகாப்பியங்கள் இல்லை. இதை எப்படிச் சொல்வது? ஐரோப்பிய இலக்கிய ஆதிநிலைகளின் வளர்ச்சிப் போக்கு கீழைநாட்டு வளர்ச்சிப்போக்கினை அப்படியே ஒத்திருக்க வில்லை, இதனை மேலும் சரியாக விளங்கிக்கொள்ள ஆதி காப்பியங்களின் பண்புகள் பற்றி ஆய்வாளர் கூறியுள்ள கருத்துக் களை நோக்குதலும் வேண்டும். இப்பழங்காப்பியங்கள் யாவும் வாய்மொழியாக, சமூகச் செயற்பாட்டுத் தன்மையுடன் முக்கிய விழாக்களில், மக்கள் முன்பு பாடிக்காட்டி அல்லது ஓதிக்காட்டி நிகழ்த்தப்பெற்றவையாகும். இந்தப் பழங்காப்பியத்தின் தன்மை பற்றிய விளக்கங்களைச் சாட்விக் தந்துள்ளளார்[70]

அவர் தந்துள்ள குறிப்புக்கள் யாவும் பழங்காப்பியம் பற்றிய பொதுவான பண்புக் கூறுகள். மனிதப்பண்பு என்று சொல்லுவது போல இவை பழங்காப்பியப் பண்புகள் எனலாம். இவை யாவும் மனிதனின் சாதனைகளையும், வெற்றிகளையும் விளக்குவன. இவ்வாறு ஒரு வீரசாகசக் கதை, ஒரு குறிப்பிட்ட செய்யுள்பாங் குடன், வாய்மொழி மரபில், தனி வீரர்களுக்குச் சிறப்பிடம்

கொடுக்கும் முறையில் அமைக்கப்படும். இப்பழங்காப்பியங்களின் அமைப்புக் கூறுகளையும் ஆராய்ந்து வகைப்படுத்தி அமைத்துள்ளனர் இக்கால ஆய்வாளர். பிராட்பெண்ட் என்ற திறனாய்வாளர் பழங்காப்பியங்களின் அடிப்படையில் கட்டமைப்புக் கூறுகள் பலவற்றை எடுத்துக் காட்டுகின்றார். இவை மேற்கு நாட்டுக் காப்பியங்களுக்குப் பொருந்தக்கூடியன. அவற்றின் அடிப்படையிலேயே விளக்கப்பட்டிருப்பவை. [71]

பிராட்பெண்ட் காட்டும் கட்டமைப்புக் கூறுகளும் சாட்விக் காட்டும் காப்பிய நிலைகளுக்கு ஏற்றவையாகும். இவற்றைக் கூர்ந்து நோக்கினால் ஒரு வீரசாகசக் கதையைச் சொல்லும் கதை உரை காப்பியச் செய்யுளின் புறநிலைக் கூறுகளாகவே இருப்பதை உணர்ந்து கொள்ளலாம். இக்கூறுகளுக்கு அடிப்படையாக அமைபவை ஐரோப்பியக் காப்பியங்களே. இக்காப்பியங்களின் கதைஉரைப் பாங்குகளைக் கண்டு அவற்றிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட கூறுகளே இவை. இவற்றை உலகின் எல்லாக் காப்பியங்களுக்கும் பொதுவான கூறுகளாகக் கொள்ளுவது சரியான நெறியல்ல என்றாலும், கட்டமைப்புக் கூறுகளை அறிந்து கொள்ளும் ஒரு முறையியலை (Methodology) இவற்றிலிருந்து தெரிந்து கொள்ளலாம். மனிதனின் பல்வேறு புறநிலை உடலியற் கூறுகளைக் கண்டு கொள்வது போலப் பழங்காப்பியத்தின் அமைப்புக் கூறுகளை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது. இதுபற்றி மீண்டும் காப்பிய வகையியல் பற்றிய பகுதியில் விரிவாக ஆராயப்படும்.

இவ்வாறு ஒரு குறிப்பிட்ட முறையில் வீரசாகசக் கதை சொல்லப்பட்டு, சில குறிப்பிட்ட அமைப்புக் கூறுகளுடன், இயங்கும் பழங்காப்பியத்தில், 'உயிர்மையான' போக்கு ஒன்றும் உண்டு. இந்தப் போக்கின் அடிப்படையில்தான் (Heroic poem) வீரக்கவிதை என்று தனிச் சிறப்புடன் அழைக்கிறார் பௌரா. அவர் கருத்துப்படி, பழங்காப்பியம் அல்லது வீரக்கவிதை என்பது மேற்கண்ட கட்டமைப்புக் கூறுகளைக் கொண்டது மட்டுமல்ல; அதற்கும் மேலாக ''பொது நிலை கொண்டது, தனி ஒருவர் பற்றிக் குறிப்பிட்டுச் சொல்லாதது, நாடக வியலானது''.[72] ஒரு வீரசாகசக் கதையைச் சொல்வது மட்டும் இங்கே முக்கியமல்ல; அதைத் தனிநபர் சார்ந்ததாக வெளிப்படுத்தாமல், அகவயப் படாத புறவயங்கொண்ட பொது நிலையில், நாடகப் பாங்குடன் சொல்ல வேண்டும்.

மேற்கண்ட விளக்கங்களின்படி அமைந்த காப்பியங்கள் மறக்காலத்தில் தோன்றும் போது, கையறுநிலைப் பாடல்களும் பாடாண் பாடல்களும் கூட இருந்தன. இவற்றில் எது முதலில்

தோன்றியது எது பின்னர்த் தோன்றியது என்பது பற்றி வரையறுக்க முடியாது. ஏனெனில் புகழ்தல் மரபு, கதை உரைத்தல் மரபு, உணர்ச்சி வெளியீட்டு மரபு என்பவை உடன் நிகழ்பவையே அரசுருவாக்கம் நிகழும் காலத்தில் புதிய தலைவர்களின் பல்வேறு பரிமாணங்களுக்கேற்ப மறக் கவிதைகள் தோன்றின என்பதே வரலாற்றுண்மை. எனவே, சி. எம். பௌராவின், (Heroic poem) மறக்கவிதை என்றாலேயே ஆதி காப்பியந்தான் என்ற கருத்தை நாம் அப்படியே ஏற்கவேண்டுமென்ற கட்டாயம் இல்லை. மேலும் பௌரா அவர்கள், கையறுநிலைப் பாடல்களோடும் பாடாண் பாடல்களோடும் மட்டும் நில்லாது பழங்காப்பியங்களும் தோன்றிய நிலை பற்றிக் கூறும் போது அதனை ஓர் உயர் பக்குவ நிலையைக் குறித்தது எனக் கூறி ஐரோப்பியப் பழமையைப் புகழ்வார்.[73] பல்லாயிர ஆண்டுகட்கு முன்பே உயர் இலக்கியப் படைப்புக்கள் கொண்ட சீனர்களும் தமிழர்களும் பக்குவ நிலை எய்தாதவர்களா? வரலாற்று மாறுதல் பின்னணிகளை நோக்காததால் இத்தகைய முடிபுகள் நேர்கின்றன. தமிழில், வீரசாகசக் கதையை மையமாகக் கொண்ட பழங் காப்பியம் தோன்றவில்லையாயினும் மறக்கவிதைகள் பல தோன்றியுள்ளன. மறப்பண்பு என்பது பலவகைகளில் வெளிப்பட்டுள்ளது. சீனாவிலும் மறக்கவிதைகள் உண்டு. எனவே, தொல் பழங்கால நிலை முதல் மறக்கால நிலை வரை, இலக்கிய அளவில், உலகப் போக்கின் சில பொதுப் பண்புகளைத் தமிழகமும் கொண்டிருந்தது. ஆனால் இலக்கியத் தோற்றத்தில் வேறுபாடும் இருந்தது. அரசுருவாக்கப் பின்னணியிலேயே மறக்கவிதைகள் தோன்றினாலும், மறக்காப்பியங்கள் தோன்றவில்லை. இம்மறக் கவிதைகள் தமிழகத்தில் தோன்றுவதற்கான அரசுருவாக்கம் பற்றிய விவரங்களையும் அரசுருவாக்கத் தன்மையையும் அறிந்து கொண்டால் தமிழகத்தின் இலக்கிய உருவாக்க வளர்ச்சி பற்றிய அடிப்படைகள் தெளிவாகும். மேலும், இந்த விவரங்கள் மூலம் பழந்தமிழ் இலக்கியத்தின் சமூக அரசியல் பின்னணியும் புலப்படும். இதனால் பழங்கால இலக்கியப் போக்குகளையும் வகைகளையும் தெளிவாக உணர்ந்து கொள்ள ஏதுவான அடிப்படை புலனாகும். இந்த அடிப்படை மூலமே, தமிழில் தோன்றிய முதற்காப்பியங்களின் உருவாக்கச் சக்திகளையும், உருவாக்க விதிகளையும் அறிந்து கொள்ள முடியும்.

எனவே, தமிழகத்தில் அரசுருவாக்கம் எவ்வாறு நிகழ்ந்தது என்பதை இனி விளக்கலாம்.

தமிழகத்தில் அரசுருவாக்கம்

விரிந்த வேளாண்மைப் பொருளாதார வளர்ச்சியின் வெளிப்பாடாக அரசு என்ற அமைப்பு மேலெழலாயிற்று. குறுகிய கட்டுப்பாட்டு வாழ்க்கை கொண்ட இனக்குழுக்கள் ஒன்றோடொன்று எதிர்த்தும் இணைந்தும் அரசாகப் பரிணமிக்கலாயின. உணவு உற்பத்திச் சாதனங்களான நிலங்கள் தலைவர்களின் தனி ஆளுகைக்குட்படலாயின. உலகப் பொதுவான இச் சமூக அமைப்பு மாற்றத்தினைச் சங்க காலப் பாடல்கள் மூலம் தமிழ்நாட்டிலும் காணமுடிகிறது, ஆனால், தெளிவான சான்றாதாரங்களோடு இவ்வரலாற்று நிகழ்வை வெளிப்படுத்தல் என்பது மிகக் கடினமானதாகவே உள்ளது எனலாம். பல்வேறு வரலாற்றாசிரியர்களும் இதுபற்றிப் பொதுவான போக்கில்தான் கருத்துரைக்க முடிந்துள்ளது. தெளிவான சான்றாதாரங்கள் இன்மையே அடிப்படையான காரணம். பழைய தமிழ்ச் சமூகத்தின் கூட்டு வாழ்வு அமைப்பிலிருந்து, மன்னர்களும் பெரிய அரசர்களும் உருவான காலத்தையே சங்கப் பாடல்கள் பிரதிபலிக்கின்றன என்பதைக் கிரேக்கச் சான்றுடன் ஒப்பிட்டு ஆராய்ந்துள்ளார் முனைவர் கைலாசபதி.[74] இது போன்ற கருத்துக்களைப் பேராசிரியர் சிவராஜ பிள்ளை, முனைவர் ந. சுப்பிரமணியம் ஆகியோர் பொதுவாகத் தெரிவித்துள்ளனர். முனைவர் ந. சுப்பிரமணியம் அவர்கள், பெரிய அரசின் தலைவன் வேந்து என அழைக்கப்பட்டான் எனவும், சிறு அரசன் மன்னன் என அழைக்கப்பட்டான் எனவும் கருத்துரைத்துள்ளார்.[75] வேந்தன், மன்னன், நான்கு நிலங்களான குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல் ஆகியவற்றின் மக்கள் குழு - என்ற பொதுவான சில குறிப்புக்கள் அடிப்படையிலேயே தமிழகத்தின் பழைய சமூக வரலாற்றை உருவாக்க வேண்டியுள்ளது. தமிழரின் தொடக்க வரலாற்றிலேயே சேர, சோழ, பாண்டியர்களைப் பற்றிய செய்திகள் கிடைத்துள்ளன. மகாபாரதக் குறிப்புக்கள், அர்த்த சாஸ்திரக் குறிப்புக்கள், அசோகனது கல்வெட்டுக்கள்-போன்றவற்றின் மூலம், தெளிவாக, சேர, சோழ, பாண்டியர் என்ற மூவேந்தரின் அரசுகள் தமிழகத்தில் கி. மு. மூன்றாம் நூற்றாண்டுகளிலேயே இருந்ததாக அறிகிறோம். ஆனால் அதற்கு முந்திய சமூக வரலாற்றினைப் பற்றிய விவரங்களுக்கு வெளி ஆதாரங்கள் இல்லை. ஆரியரின் இனக்குழு வாழ்வாகிய மேய்த்தல் சமூக நிலை, அவர்களின் புராணங்கள், சடங்குகள், பாடல்கள்-போன்றவற்றை வேதங்கள் மூலம் ஓரளவு அறிந்து கொள்ள முடிகிறது. மேலும் இவர்களின் தொல் குழுவினரான இரானியரின் புராணங்களும், நம்பிக்கைகளும் கூட ஆரிய இனத்தின் தொல்

வரலாற்றினை மீட்டுருவாக்க உதவியாக உள்ளன. ஆனால் தமிழர்களின் தொல் வரலாற்றினைத் தொடர்ச்சியாகத் தொடக்க காலங்களிலிருந்து ஒரு வரன் முறைப்படுத்தப் போதுமான சான்றாதரங்கள் இல்லை எனலாம். இருப்பினும், வீர காலப் பாடல்கள் என்றும் சங்கப் பாடல்கள் என்றும் வழங்கப்படும் பழந் தமிழ்ப் பாடல்களிலிருந்து, தொல் காலச் சமூக அமைப்பின் மாறுதல் நிலைகளை ஓரளவு ஊகிக்க முடிகிறது எனலாம். ஏனெனில், இப்பாடல்கள், தமிழகத்தில் புத்த சமணச் செல்வாக்கு மிகுந்த அளவில் பரவாத காலத்தையே பிரதிபலிக்கின்றன. மேலும், ஆரியரின் வேள்விச் சடங்குகளும், அந்தணர்க்கு நிலங் களைத் தானமாக வழங்குதலும் இப்பாடல்களின் செய்திகளில் நிறையக் காணப்படுகின்றன. வேள்வி செய்தல், மன்னருடன் அந்தணர் சூழ்ந்திருத்தல், அந்தணரை வணங்கி அவர் வழி ஒழுகல், அந்தணர்க்குப் போர்க் காலத்தில் பாதுகாப்பளித்தல் போன்றவை பற்றிப் பல்வேறு குறிப்புக்களைச் சங்கப் பாடல்களில் காண்கிறோம். பௌத்த, சமணக் கருத்துக்கள் மிகக் குறைவாகவே காணப்படுகின்றன. பெரும்பாலும் மூவேந்தர்களைப் பற்றிய பாடல்களிலேயே வைதிக நெறியின் இணைவு பெரிதும் காணப்படு கின்றது. பேராசிரியர் எஸ். கிருஷ்ணசாமி அய்யங்கார் கூறுவது போல, சங்கப் பாடல்களில் காணப்படும் வைதிக நெறியானது, புத்தருக்கு முந்திய காலப் பிராமணீயமே எனலாம்.[76] புத்தமதச் செல்வாக்குத் தமிழகத்தில் பெருகுவதற்கு முன்பு, தமிழக வேந்தர் களிடையே வைதிக நெறி மிகுந்த மதிப்பைப் பெற்று விட்டது எனலாம். சங்கப் பாடல்களில் காணப்படும் குறிப்புக்கள் இக் கருத்தை மிக வலிமையாக அரண் செய்கின்றன. எனவே, வேந்தர் எனப்படும் பெரிய அரசர்கள் கி. மு மூன்றாம் நூற்றாண்டிற்கு முன்னே தமிழகத்தில் வளர்ச்சி பெற்றிருந்தனர் என்பதில் சிறிதும் ஐயமில்லை. அப்படியெனில், இந்த அரசு வளர்ச்சி எப்படி உருவாக்கம் பெற்றது? இவ்வுருவாக்கத்தினைச் சங்கப் பாடல்கள் மூலம் காட்ட முடியுமா? தமிழகத்தின் தொல் கால அரசுருவாக்கம் பற்றிய விரிவான வரலாற்றுக் கட்டுரைகளோ, நூல்களோ இது வரை இல்லை எனலாம். இந்த இன்மைக்குக் காரணமாகப் புறச் சான்றுகள் கிடைக்காத நிலையில், பழம் பாடல்களை மட்டும் அடிப்படையாகக் கொண்டு முடிபு கொள்ள இயலுமா? இம்முடி பின் வலுவைப் பற்றித் தீர்மானிக்கு முன்னர் சங்கப் பாடல்களிற் காணப்படும் குறிப்புக்களின் தன்மைகளைப் பார்ப்பது தேவை யானது.

மூவேந்தர்களைப் புகழ்ந்து பாடும் புலவர்கள், இந்தியக் கண்டம் முழுமைக்கும் உரிய புகழ் படைத்தவர்களாக வேந்தர் களைப் புகழ்கின்றனர்.[77] இப்புகழ்க் குறிப்புக்களில் உள்ள 'இந்திய

முழுமைக்கும் புகழ் பரப்பியவர்கள் தமிழ் வேந்தர்' என்ற கருத்தில் உயர்வு நவிற்சி இல்லாமல் இல்லை. ஏனெனில் இலக்கியம் அதன் முழு அமைப்பில் சமூக நிலையை அப்படியே பிரதி பலிக்காது. ஆனால். இலக்கியம் படைப்பவன் வாழும் காலத்தை, எழுதும் காலத்தினை இதன் மூலம் ஊகிக்க முடிவது சரியானதே எனலாம். தமிழ் வேந்தர்கள் ஒரு பெரிய அரசு நிலையை எய்தி வந்த காலம் என்பதை இப்புகழ் மொழிகள் நமக்கு உணர்த்தவே செய்கின்றன.

இப்பெரிய அரசு நிலையானது திடீரென ஏற்படவில்லை. தொல் பழங்குடிகளின் சமூக வளர்ச்சியை ஒட்டியே நிகழ்ந்தது எனலாம். ஒரு பாடல் மூலம், பழந்தமிழ்ச் சமூகத்தின் வேறுபட்ட நிலைகள் நன்கு புலப்படுகின்றன.[78]

இப்பாடல் மூலம், காட்டின் வேட்டுவ வாழ்க்கை, இடையர் வாழும் முல்லைநில வாழ்க்கை, ஏர் உழுது வாழும் ஆற்றுப் பாசன மருதநில வாழ்க்கை ஆகிய படி நிலைகளைக் காண்கிறோம். மேலும், 'உகந்தனர் பெயரும் நல்நாட்டுள்ளே ஏழெயிற் கதவம்' உள்ள அரசு நிலையையும் அறிந்து கொள்ள முடிகிறது. இவ் வேறுபட்ட சமூக நிலைகள் ஒரே நேரத்தில் காணப்படுகின்றன. மருதநில வளமையை ஒட்டியே அரசுகள் தொடக்கம் பெற்றன என்பதை வேந்தர்களைப் பற்றிக் குறிப்பிடும் போதெல்லாம் அவர்களுடன் விளை நிலங்கள் இணைத்துப் பேசப்படுதல் மூலம் தமிழ்ப் பாடல்களில் பரக்கக் காணலாம்.[79]

ஆனால் வளமான நிலப்பின்னணி கொண்ட அரசு, மிகுந்த போராட்டங்களின் விளைவாகவே தோன்றியது. இயற்கையுடனும், மனிதர்கள் தங்களுக்குள்ளும் நிகழ்த்திய வலிமையான போராட்டத்தைச் சங்கப் பாடல்கள் ஓரளவு சுட்டிக் காட்டுகின்றன. தொல் நாட்களில், இயற்கையை ஒழுங்குபடுத்தித் தனக்கேற்ப, கரிகாலன் என்ற அரசன் மாற்றி அமைத்து அரசை உருவாக்கிய செயலை, ஒரு பாடல்[80] காட்டுகிறது.

இவ்வாறு வேந்தர்கள் உருவான நிலையில் மூன்று வகையான போராட்டங்களைச் சங்கப் பாடல்கள் மூலம் ஊகிக்க முடிகிறது. அவை :

1) மருதநிலத்தின் வளமான பகுதிகளிலேயே நடந்த அரசியல் போராட்டங்கள். இவற்றைப் பற்றிச் சங்கப் பாடல்கள் குறிப்புக் காட்டுகின்றன.[81]

இவை, வளநிலங்கள் கொண்ட அரசுகளைக் கைப்பற்றும் நோக்கில் நிகழ்ந்தவை. இவை அரசுகள் உருவான நிலையில் வேந்தர்கள் தங்களுக்குள் போரிட்ட நிலைகளேயாம். அரசுருவாக்கக் காலத்தின் இறுதிக்கட்டம் இது எனலாம்.

2) குறுநில மன்னர்களுக்கும் வேந்தர்களுக்கும் நிகழ்ந்த போராட்டங்கள். முதலாவது போராட்டத்திற்கும் இதற்கும் உள்ள வேறுபாடு என்ன என்றால், இவை, தொல்குடியாய் வந்து தலைமை கொண்ட தலைவர்களுக்கும் அரசுகள் அமைத்துவந்த வேந்தர்களுக்கும் இடையே நிகழ்ந்த போராட்டங்களைப் பற்றியவை எனலாம். பட்டினப்பாலை மூலம், கரிகாலன் எவ்வாறு வேந்தனாய்மேலெழுந்தான் என்பதை அறிகிறோம். அவனும் தமிழ்த் தொல் குடியினன்தான். ஆயினும் அவன் காடுகொன்று நாடாக்கி வளம்பல பெருக்கிப் படையுடன் வேந்தனாக மேலெழுகிறான். பல குறுநில மன்னர்களை அல்லது குழுக்களை அழித்து மேலெழுகிறான். புறநானூற்றுப் பாடல்கள் மூலம் சீறூர் மன்னர்களை அழித்தே வேந்தர் என்போர் உருவானமை தெளிவாகத் தெரிகிறது. ஒரு புலவர் வேந்தர்களையும் சீறூர் மன்னர்களையும் வேறு படுத்திக் காட்டுகிறார்.[62] இவருடைய பாடல் மூலம் பெரும்படையுடைய வேந்தர்களையும், எளிய நிலையினராகச் சீறூர் மன்னர்களையும் காண்கிறோம்.

இனி, சீறூர் மன்னர்களுக்கும் வேந்தர்களுக்கும் போர்கள் நிகழ்ந்துள்ளன என்பதையும் அறிந்து கொள்கிறோம். ஒரு பாடலில் வேந்தரை எதிர்த்த சீறூர் மன்னனின் வீரம் விதந்து கூறப்படுகிறது.[63]

சீறூர் மன்னர்க்கும் வேந்தர்க்கும் நடந்த போராட்டத்தில் சீறூர் மன்னர்களும் அவர்களைச் சார்ந்த வீரரும் தங்கள் வீரத்தைப் புலப்படுத்திய பெருமித நிலையையும் காண்கிறோம்.[64]

வேந்தர்களின் அரசவிரிவு நிகழ்ந்ததை இப்பாடல் உணர்த்துகிறது. அதோடு, எதிர்த்த சீறூர் வீரர்கள், தொன்மை சுட்டிய வன்மையால் வழிவழி வந்த குடிமரபின் பெருமையைக் காக்கும் ஓர் உணர்வினையும் இப்பாடல் மையமாகக் கொண்டுள்ளதை உணரமுடிகிறது. இச்சீறூர்களின் தொல் பழங்கால வாழ்வுத் தொடர்ச்சியையும், அவற்றின் வாழ்வியல்பையும் ஒரு புறநானூற்றுப்பாடல் காட்டுகிறது.[65]

சீறூரின் தொல்லியல்பும் சீறூர் தலைவனின் ஈயும் வண்மையும் இப்பாடலில் நன்கு புலப்படுகின்றன. 'வேந்து தலைவரினும் தாங்கும், தாங்காஈகை நெடுந்தகை ஊரே' என்ற இப்பாடலின் இறுதி வரிகள் வரலாற்று முக்கியத்துவம் வாய்ந்தவை. கிராமங்கள் என்று சொல்லப்படும் அளவுடைய சீறூர்ப் பகுதிகள் தங்களைத் தாங்களே ஒரு தலைவன்கீழ் அமைத்து ஆட்சி பெற்றிருக்க வேண்டும். வேந்தர்கள், பேரரசாக விரிவு பெறும்போது இவை, வேந்தனைத் தலைவனாக ஏற்றுக் கொள்ளாவிட்டால் போர் நிகழ்ந்திருக்கக்கூடும். இது இயல்பானதே. சீறூரின் தனித்துவப் பின்னணிதான், ''கல்லறுத்து இயற்றிய வல்உவர்க்கூவல் வில்லேர் வாழ்க்கை சீறூர் மதவலி' [85]அ என்று கூறவைக்கிறது. மகட்பாற் காஞ்சித் துறைப் பாடல்களின் மூலம், இந்த ஆட்சி விரிவு பெண் கொள்வது என்ற அடிப்படையில் நிகழ்ந்தமையை நன்கு உணர முடிகிறது இப்போராட்டத்தில் வேந்தர் வெற்றி பெற்றனர். சீறூர் மன்னர்கள் சிலரும் வேந்தர் தலைமையை ஏற்றுக் கொண்டனர் [86] ஆயினும் வேந்தர் வந்தால் எதிர்த்துப் போரிடும் தொல் வீரம்பற்றிப் பல பாடல்கள் காணப்படுகிறறன.[87] இப்பாடல்கள் மூலம் சீறூர் மன்னர்-வேந்தர் போராட்டத்தை நன்கு உணர்ந்துகொள்ள முடிகிறது. மேலும் 'அரசு வரின்' என்ற தொடர் மிக முக்கியமானது. 'அரசு' என்பதே வேந்தர்கள் மேலெழுச்சியுடன் பிரம்மாண்டமானதாக உருவானது என்பதை மேற்கண்ட போராட்டங்களின் பின்னணியில் புரிந்து கொள்ள முடியும் [88] இனி, மகட்பாற்காஞ்சித் துறைப்பாடல்களில் ஒன்று, சீறூர் மன்னர்களின் தொல்குடிப் பெருமையை மிகத் தெளிவாகக் காட்டும்.[89]

இப்பாடலில் பழம்பெருந் தொல்குடியை வேந்தர்கள் வெற்றி கொண்ட வரலாற்றுப் போக்கின் இழை ஊடோடுவதை அறிய முடிகிறது இவ்வேந்தர்கள் மூவர் ஆவர். பல்வேறு குறிப்புக்கள் மூலம் 'அரசு' என்பதை உருவாக்கிய வேந்தர்கள் மூவர் என்பதும் அம்மூவரும் சேர, சோழ, பாண்டியரே என்பதும் பெறப்படுகின்றன.[90]

இவ்வரசுருவாக்கம் என்பது வெறும் அதிகார அரசியல் மட்டுமல்ல; பொருளாதார ரீதியாக விளை நிலங்களையும், பிற செல்வங்களையும் தம்முள் அகப்படுத்தும் ஒரு செயலும் ஆகும்.[91]

பத்துப்பாட்டின் ஆற்றுப்படைகள் மூலமாகவும் மற்றும் பல்வேறு பாடல்கள் மூலமாகவும் மூவேந்தர்கள் பெருஞ் செல்வத்துடன் இருந்தனர் என அறியலாம். இதற்கு மாறாக,

தொல்குடித் தலைவர்கள், பழைய கூட்டு வாழ்க்கை மரபில் வந்தவராக, மக்களோடு வேறுபாடு இன்றிச் சமநிலையினராக இருந்தனர் என்பதைச் சங்கப் பாடல்கள் தெளிவாகக் காட்டுகின்றன பல பாடல்கள் மூலம் அவர்களும் மக்களைப்போல சிலசமயம் பொருள் உடையோராகவும். சில சமயம் பொருள் இல்லாதவராகவும் இருந்தமையை அறியமுடிகிறது. பல்வேறு சான்றுகள் இக்கருத்தினைத் தெளிவுபடுத்தும்.[92] இவற்றின் மூலம் குழுத் தலைவர்களின் எளிய நிலையை அறிந்து கொள்ளலாம்.

மூவேந்தர் என்பவர் தோற்றுவித்த அரசு என்பது புதிய, பெரிய தன்மை கொண்டது என்பதைப் பாரி பற்றிய ஒரு குறிப்பு மூலம் மிகத் தெளிவாகவே உணர முடிகிறது.[93] இப்பாடலில் 'அரசுடன் பொருத அண்ணல்' என்ற தொடர் அரசுருவாகி மேலெழுந்த வரலாற்றுப் போக்கினை மிகத் தெளிவாகக் காட்டும். மூவேந்தர்களின் அமைப்பையே அரசு என்ற சொல் குறிப்பாகச் சுட்டுகிறது எனலாம். வேந்தர் என்று பொதுவாகச் சேர, சோழ, பாண்டியரே குறிக்கப்பட்டனர்.[94]

"... .. .. கருஞ்சினை
வேம்பும் ஆரும் போந்தையும் மூன்றும்
மலைந்த சென்னியர், அணிந்தவில்லர்
கொற்ற வேந்தர் வரினும் ... ..."

என்ற வரிகள் மூலம் இதனை அறியமுடிகிறது.

3) வேந்தர்களுக்கும் வள்ளல்களுக்கும் நிகழ்ந்த போராட்டங்கள்.

வள்ளல்களும், சீறூர் மன்னர்களே. கொடைத் தன்மையால் சிறப்புற்றிருந்தவர்கள் எனப் பாகுபடுத்தலாம். இவர்களில், எழுவர் மிகச் சிறப்புற்றிருந்தனர். பாரி, ஓரி, மலையன், எழினி, பேகன், ஆய், நள்ளி என்ற எழுவரைப்பற்றிப் புலவர் ஒருவர் வரிசைப்படுத்திக் கூறுகின்றார்,

குமணன் என்ற இன்னொரு வள்ளலிடம் பரிசில் வேண்டும் நிலையில் பெருஞ்சித்திரனார் என்ற புலவர் பாடிய பாடல் இது.[95] மேலும் கொண்கானங்கிழான், பிட்டன்கொற்றன் எனப் பல்வேறு தலைவர்களும் புலவர்களால் பாடப்பட்டுள்ளனர். ஆயினும் இவர்களில் ஏழு வள்ளல்கள் சிறப்புயைடவர்களாகக் கூறப் படுகிறார்கள். இவர்கள் வாழ்ந்த இடமும் சீறூர்ப் பகுதியே என்பதில் ஐயமில்லை. பேகன் என்ற வள்ளலின் சீறூர் பற்றிய சிறு விளக்கம் ஒரு பாடலில்[96] காட்டப்பட்டுள்ளது. மலைசார்ந்த பகுதியாக பேகனின் சீறூர் காட்டப்பட்டுள்ளது.

இது போலவே பாரியின் ஆட்சிப் பகுதி பற்றிய நீண்ட விளக்கம் தரப்பட்டுள்ளது. பாரி, பறம்புமலை என்ற பகுதியின் தலைவன். மூவேந்தரும் பாரியை வெல்லமுடியாது என்கின்றனர் புலவர்கள்.[97] இதற்குக் காரணமாக, மலையின் இயற்கைவளமே அவர்களைக் காக்கும் என்கின்றனர்.[98] உழாமலேயே, இயல்பாகவே நான்குவகை உணவுகளால் பறம்புமலை மக்கள் கவலையில்லாமல் வாழலாம் என்கிறார்கள். மூங்கில் நெல், பலாப்பழம், வள்ளிக்கிழங்கு, தேன் ஆகிய நான்கும் மலையில் உழாமலேயே கிடைப்பன. இவ்வாறு உழாமலேயே விதைத்துப் பெற்ற உணவு பற்றி,

" உழாஅது வித்திய பருஉக் குரற் சிறுதினை "[99]

என்பார்கள். ஆக, பாரி இயல்பாக மலைப்பகுதியில் முந்நூறு ஊர்களின் தலைவனாக இருந்ததாகப் புலவர்கள் சொல்லுகின்றனர். பாரி தன் நாட்டிலுள்ள முந்நூறு ஊரையும் பரிசிலாகக் கொடுத்துவிட்டான் என்பர். இதில் ஓரளவு உயர்வு நவிற்சி இருப்பினும், பாரியின் நாட்டில் ஒரு பழமையான கூட்டுச் சமூகப் பாங்கு இருந்தது எனலாம். பழைய இனக்குழுவின் முதிர்ந்த வடிவமே பாரியின் ஆட்சி அமைப்பு எனலாம். வள்ளல்கள் எனப்படுவோரின் ஆட்சி முறை இப்படிப் பட்டதாகவே இருந்தது. இவ் வள்ளல்களுக்கும் வேந்தர்களுக்கும் போர் நிகழ்ந்தது என்பதைக் கொண்கானங்கிழானைப் பற்றிய ஒரு பாடல் மூலம் அறிந்து கொள்கிறோம்.[100] இப்பாடலில் வேந்தரையும் வெல்லும் ஆற்றலினன் என்று அவன் சொல்லப்படுவதைக் காணலாம். இனி, வேந்தர் - வள்ளல்கள் போரில் பாரி என்ற தலைவன் இறந்து விட்டான் என்பதை அறிகிறோம். இதனை பாரி மகளிர் பாடல்[101] மூலம் நன்கு அறிகிறோம்.

எனவே, மருதநிலப் பின்னணியில் மேலெழுந்த வேந்தர்கள் சீறூர்களையும் வள்ளல்களையும் அழித்துப் பேரரசர்களாக மேலெழுந்தனர் எனலாம். சீறூர் மன்னர்களுக்கும் வேந்தர்களுக்கும் நடைபெற்ற போர்கள், இப்போரில் சீறூர் வீரர்கள் தங்கள் தொல்குடி வீரத்தை வெளிப்படுத்தல், வள்ளல்கள் அடங்காது எதிர்த்துத் தோற்றது - போன்ற பல்வேறு செய்திகள் மூலம் வேந்தர்களின் அரசுருவாக்கக் காலத்தில் ஏராளமான போர்கள் நிகழ்ந்தன என்பதை அறிந்து கொள்கிறோம். சீறூர் மன்னர் வேந்தர்களின் கீழ்ப்பட்டனர் என்பதும் தெரியவருகிறது.

சீறூர் மன்னர்களை வென்ற வேந்தர்களுக்குள் தலைமைப் போராட்டமும் இருந்து வந்தது.

அரசுருவாக்கம் நிகழ்ந்த காலத்தின் இறுதிக் கால அல்லது உடன்காலப் போராட்டம் இது எனலாம்.

''தண்தமிழ்பொது எனப் பொறாஅன்''[102]
''போகம் வேண்டிப் பொதுச் சொல் பொறாஅது''[103]

போன்ற தொடர்கள் மூலம் இந்தப் போக்கினை உணர்ந்து கொள்ளலாம். எனவே, வேந்தர்களே, வேந்தர்களையும் வள்ளல்களையும் சேர்த்து வென்றதாகச் சிறப்பிக்கப் பட்டுள்ளனர்.[104]

ஆயின், அரசுருவாக்கம் பெற்ற நிலையில் பிறரின் பேச்சைக் கேட்டுப் போரிடாமல் இருக்குமாறு புலவர்கள் அறிவுறுத்துவதை யும் சில பாடல்கள்[105] காட்டுகின்றன. இவை புலவர்களின் நல்லெண்ணங்களே.

இனி, வேந்தர்கள்,வள்ளல்கள் ஆகியோர் வைதிக அந்தணர்க் குச் சிறப்பிடம் அளித்ததையும் காண்கிறோம் மூவேந்தர்கள் அளித்த சிறப்பினைக் காட்டும் குறிப்புக்கள் முன்னரே சுட்டப் பட்டன. வள்ளல்களும் இவ்வாறு செய்தமையை அறிய முடிகிறது. மலையமான் திருமுடிக்காரியைப் பற்றிக் கபிலர் என்ற அந்தணப் புலவர் பாடும் போது,

''.............................. நின் நாடே,
- அழல்புறந்தருஉம் அந்தணரதுவே''[106]

என்கிறார். மேலும் பாரியின் தோழராகக் கபிலர் விளங்கினார். எனவே, அரசுருவாக்கம் நிகழ்ந்த காலத்தின் இறுதிப்பகுதியில் வைதிகப் பண்பாட்டுக் கலப்பு தமிழகத்தில் பரவலாயிற்று எனலாம். கி.மு. மூன்றாம் நூற்றாண்டுக் காலத்தை ஒட்டி, அரசுருவாக்கத்தின் உயர்நிலையில் வைதிகநெறி தமிழ்ப் பண்பாட்டுடன் ஒன்று கலந்து விடுகிறது எனலாம். இந்த அரசுருவாக்கம் விளை நிலங்களின் பின்னணியில் உருவானதே. இங்கு வந்த ஆரிய அந்தணரும் விளை நிலங்களையே பரிசாகப் பெற்றனர். அவர்களும் நிலத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட சமூக வாழ்க்கையையே கொண்டவர்கள். எனவே, தமிழகத்தி லிருந்த அரசு அமைப்பு, இந்தப் பொருளாதார அடிப்படை ஒற்றுமையால் ஆரியரின் வைதிக நெறியைத் தன்னுள் இணைத்துக் கொண்டது.

இவ்வாறு இணைந்த பின்னணியில்தான் புதிய இலக்கியப் படைப்புக்கள் தோன்றுகின்றன. இக்காலகட்டத்தை ஒட்டியே தமிழகத்தில் எழுத்து முறை முழுவளர்ச்சி அடைகிறது எனலாம் அதற்கு முன்பிருந்த பாடல் மரபு வாய்மொழி மரபே. இவ்வாய் மொழி மரபு புதிய நாகரிக வளர்ச்சிச் சூழலுக்கேற்ப இலக்கண வரையறை பெறலாயிற்று. ஆகவே இந்தச் சமூக அமைப்பு மாற்றம் புதிய இலக்கிய வடிவங்கள் தோன்றிடக் காரணமான அடிச்சக்தி எனலாம். பல்வேறு புலவர்களும் தொல்காப்பியர் போன்ற இலக்கணிகளும் மொழி, இலக்கியச் செம்மைக்கான முயற்சிகளில் ஈடுபட்டுச் சில வரம்புகளையும் விதிகளையும் உருவாக்கினர். எனவே, விளக்கப்பட்ட அரசுருவாக்கப் பின்னணியிலேயே தமிழகத்தில் சங்கத் தொகைப் பாடல்கள் உருவாயின என்பதில் சிறிதும் ஐயமில்லை. இவை தோன்றிய காலத்தைச் சரியாக இந்த ஆண்டுகள் என்று குறிப்பிட்டு வரையறை கொடுக்க முடியாது. அதற்கான நேரடியான சான்றுகள் இல்லை. ஆயினும், இவற்றின் உள்ளடக்கப் பாங்குகளை வைத்துப் பார்க்கும் போது கி.மு. ஐந்தாம் நூற்றாண்டுகளிலிருந்து கி.மு. முதல் நூற்றாண்டுக் காலம் வரை இந்த வரலாற்றுப் போக்கு முறைமை இருந்திருக்கும் எனலாம். கி.மு. மூன்றாம் நூற்றாண்டிற்குப் பிறகு வைதிக நெறியும், அதனைத் தொடர்ந்து சமணம், பௌத்தம் போன்ற தத்துவச் செல்வாக்குகளும் இடம்பெறலாயின. தமிழ்ச் சமுதாயத்தில் சமண பௌத்தச் செல்வாக்கு நிரம்பிப் பரவியது. மறக்கவிதைகள் உருவான பின் நிகழ்ந்த இச்சமூகச் சிந்தனை இடையீட்டினால், இச்சமூகப் பின்னணி சார்ந்த பண்பாட்டுக் கூறுகளான இலக்கிய வடிவங்களிலும் மாறுதல் நிகழ்ந்தது. இம் மாறுதல் அல்லது வளர்ச்சியின் விளைவே சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை என்ற இரண்டு காப்பியங்களாகும். இவை தோன்றியதற்கு வடமொழியிலுள்ள இராமாயண மகாபாரதக் காப்பியங்களும் தூண்டுகோலாக அமைந்திருக்கும். அல்லது வடமொழியிலுள்ள இராமாயணம் மகாபாரதம் போலத் தமிழிலும் இராமாயணம் மகாபாரதம் தோன்றியிருக்கலாம். இராமாயண, மகாபாரதக் கதைகள் சங்க காலத்திலேயே தமிழர்களிடையே அறியப்பட்டிருந்தன.[107] மேலும், தமிழிலும் பாரதம், இராமாயணம் இருந்ததற்கான சான்றுகள் உண்டு.[107] அதவிர, பௌத்த இலக்கியப் போக்குகளும் முக்கியக் காரணிகளாகச் செயல்பட்டிருக்கும். இந்நிலைகள் பற்றி இனி விரிவாகக் காணலாம். அதற்குமுன் இதுவரை விளக்கப்பட்ட செய்திகளைக் கீழ்க்கண்டவாறு சுருக்கி அமைத்துக் கொள்வது நல்லது.

தொல் பழங்கால இனக்குழுச் சமுதாயம், அரசுருவாக்கம் நோக்கி வளர்ச்சி பெற்றது. இக்குழுக்கள் இணைந்து அல்லது அழிக்கப்பட்டு அவற்றிலிருந்து குலச் சிறப்புடன் வேந்தர் உருவாயினர். இவ் உருவாக்கத்திற்கு ஆதாரமாக, நிலையான வாழ்க்கையும் வேளாண்மை வளர்ச்சியும் ஏற்பட்டன. வேளாண்மைக்குரிய நிலங்கள் பெருவேந்தர் தம் ஆளுகைக்குக் கீழ் வந்தன இப்பொருளாதார வளர்ச்சி முக்கிய இயக்கு சக்தியாக விளங்கியது. இச் சமூகப் போக்கில் மன்னர் குலத்தாரிடையேயும் மன்னர்களைச் சார்ந்த வீரரிடத்தேயும் மறப்பண்பு உயிர்ப் பண்பாக மதிக்கப்பட்டது அவர்களின் வீரம், காதல், கொடை, மற்றும் சாகசச் செயல்களே பெரிதும் இலக்கியங்களில் இடம் பெற்றன. பண்டைத் தமிழகத்துச் சங்கத் தொகைப் பாடல்களில் இந்த நிலையையே காண்கிறோம். பண்டைய ஐரோப்பிய நாடுகள் சிலவற்றில் வீரத் தலைவர்களின் சாகசச் செயல்கள் பற்றிய நீண்ட உரைச் செய்யுட்களும் தோன்றின. தமிழிலும் உரைச் செய்யுட்கள் இருந்தன. ஆனால் இப்போதுள்ள நூல்களில் எதுவும் தலைவர்களின் வீரசாகசச் செயல்கள் பற்றிய நீண்ட கதை உரை காப்பியக் கவிதைகளாக இல்லை. இதற்குக் காரணம் கி மு. நூற்றாண்டுகளிலேயே தமிழகத்தில் ஏற்பட்ட சமய தத்துவத்தாக்கம் காரணமாக இருக்கலாம். அல்லது சமயஞ்சாராததமிழ் மகாபாரத-இராமாயணக் காப்பியங்கள் இருந்திருக்கலாம். இதனை நிருபிக்கத் தேவையான சான்றுகள் இல்லை.

முதற் காப்பியங்கள்

தமிழில் முதன் முதலாகத் தோன்றிய காப்பியங்கள் அல்லது கிடைத்திருப்பனவற்றில் முற்பட்டனவாக உள்ள காப்பியங்கள் சிலப்பதிகாரமும் மணிமேகலையுமே இவை முறையே கி. பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டுக் காலத்தை ஒட்டியும், பின்பும் தோன்றின.

இவற்றிற்கு முன்பு காப்பியங்கள் தோன்றவில்லை. அல்லது கிடைக்கவில்லை தொல்காப்பியர் கூறும் உரை என்ற புகழ் மரபுக் கதை வகைகள் இருந்தன. ஆதிகாலத்துக் குரவையில் பாடப்பட்ட உரை (இது ஆடலுடனும் பாடலுடனும் கூடிய முறையில் பொது மன்றில் நிகழ்த்தப்பட்டது), மன்னர்களின் புகழ் மரபு பற்றிய உரை-ஆகியவை இருந்தன (இவை முன்னர் விரிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளன).

இவை தவிர, தொல்காப்பியத்தில் காணப்படும் எட்டு வனப்புக்களில் தோல் தொன்மை என்பவை பற்றி விளக்கும்போது இவற்றைக் காப்பிய வகைகள் என்றே உரையாசிரியர்களும் ஆய்வாளர்களும் கூறி வந்துள்ளனர்.

''தொன்மைதானே
உரையொடு புணர்ந்த பழமைமேற்றே''[108]

என்ற சூத்திரம் தொன்மை என்ற வனப்பு பற்றியது. இது, 'உரையொடு பொருந்திப் போந்த பழமைத்தாகிய பொருண் மேல் வருவது என்றும் அவை இராமசரிதமும் பாண்டவ சரிதமும் முதலானவற்றின் மேல் வருஞ்செய்யுள்'' என்றும் இளம்பூரணர் கூறுவார்.[109] உரையோடு புணர்ந்த பழங்கதை எனப் பொருள் கொண்டு இதனைப் பழங்காப்பியம் என்றும் கூறுவர். பேராசிரியரும், 'தொன்மை என்பது உரை விராய்ப் பழமையவாகிய கதைப் பொருளாகச் செய்யப்படுவது என்றவாறு'[110] என்பார். இதற்குச் சான்றாகப் பெருந்தேவனாராற் பாடப்பட்ட பாரதத்தையும் தகடூர் யாத்திரையையும் காட்டுவார். பாட்டிடையே உரையும் விரவிச் சொல்லப்படுவது தொன்மை வனப்பு எனலாம். இச்சூத்திரத்திலுள்ள பழமை என்பதற்குப் பழமைக் கதை என்றே உரையாசிரியர்கள் பொருள் கொண்டுள்ளனர். எனவே, பழங்கதை, பாட்டிடையே உரைவிரவிச் சொல்லப்படுவதே தொன்மையாகும். தொல் காப்பியத்தில் காணப் படுவது தவிர இச்சொல் வேறு எங்கும் இப்பொருளில் காணப்பட வில்லை. உரை இலக்கிய வகைகளில் இதுவும் ஒன்று எனலாம்.

இனி, தோல் எனப்படுவது,

''இழுமென் மொழியால் விழுமியது நுவலினும்
பரந்த மொழியால் அடிநிமிர்ந்து ஒழுகினும்
தோலென மொழிப தொன்னெறிப் புலவர்''[111]

என விளக்கப்பட்டுள்ளது இதற்குச் சான்றாக மலைபடு கடாம் செய்யுளையும், மார்க்கண்டேயனார் காஞ்சிப் பகுதியையும் எடுத்துக் காட்டி இளம்பூரணர் விளக்குவார். பேராசிரியரோ ''பழைய கதையைச் செய்தல் பற்றியது'' என்றும்[112] இதற்கு விளக்கம் தருகிறார். அடியார்க்கு நல்லசர் சிலப்பதிகாரத்தைத் தோல் என்றே கூறுகிறார்[113] நச்சினார்க்கினியர், சீவக சிந்தாமணியைத் 'தோல்' என்கிறார்.[114] ''ஆசிரியப்பாட்டான் ஒரு கதை மேல் தொடுக்கப்பட்டன; அவையும் பொருட்டொடர் நிலை''[115] என்ற பேராசிரியர் கருத்தும் அடியார்க்கு நல்லார் கருத்தும் ஒத்துள்ளன. ஆனால், வனப்பு எனப்படுவது மொழி

நடை பற்றிய எல்லாச் செய்யுள் வகைக்கும் உரிய பொதுவான நடையியல் சிறப்புக்களை வகைப்படுத்துவதாகவே தொல் காப்பியத்தில் விளக்கப்பட்டுள்ளது இடையே உரை விரவி வருதல் என்ற வேறுபட்ட போக்கினால் தொன்மையை வனப்பில் அடக்குதல் பொருத்தமானதே. இவ்வனப்புக்கள் இலக்கிய நடையியல் போக்குகள் பற்றியனவோ எனவும் தோன்றுகின்றன. இது உண்மையாயின் தோல் என்பதை இலக்கிய வகையாகக் கருதும் பேராசிரியர், அடியார்க்கு நல்லார் ஆகியோரின் கருத்து பொருத்தமாகப்படாது. ஏனெனில், இதில் பிற்காலத்துத் தண்டியின் நாற்பொருள் கருத்தும் இணைந்துள்ளது. இது தொல்காப்பிய மரபல்ல. இளம்பூரணர் உரை ஓரளவு சரியாகப் படுகிறது. ஆயினும் உரையாசிரியர்கள் காப்பியங்களோடு வகைப்படுத்திக் கூறும் முறையை எளிதில் ஒதுக்கி விடவும் முடியாது.

ஆகவே, தொல்காப்பியத்திலிருந்து தொன்மை என்ற ஒரு உரைச் செய்யுள் வகை பற்றிய செய்தி கிடைக்கிறது. ஆனால் இது காப்பியந்தான் என உறுதியாகக் கூற முடியவில்லை. இது புராணமரபுக் கதையாக (Myth) இருக்கலாம்; புகழ் மரபுக்-கதையாக (Leg nd) இருக்கலாம்; கதைப் பாடலாக (Ballad) இருக்கலாம், ஏன், காப்பியமாகக்கூட இருக்கலாம். ஆனால் இதுதான் தொன்மை என அறுதியிட்டுக் கூற முடியாது. மேலும் காப்பியம் என்ற பொருளுடைய இச்சொற்கள் எவ்வாறு தமிழிலக்கிய மரபில் மறைந்துவிட்டன என்பது வியப்பாக உள்ளது எனவே, இப்போது ஒரு முடிவு ஏற்படுத்திக் கொள்ளச் சில சாதகங்களை உருவாக்கிக் கொள்ள முடியும். அம்முடிவு என்ன என்னவென்றால், தொன்மை என்பது கதைப்பாடல் என்பதே-யாகும். தமிழ்க் காப்பியங்களின் அடித்தளம் இதுவே எனலாம். இந்தியக் கதை உரைத்தல் மரபில் சமஸ்கிருதம், பாலி போன்ற மொழிகளில் இக்கதைப்பாடல்கள் உள்ளன. வடமொழியில் ரிக்வேதத்திலேயே இது காணப்படுகின்றது.[116] பழைய ஐரிஷ் ஸ்காண்டிநேவியாலும் இது காணப்படுகிறது.[117] இதன் முக்கியக் கூறு என்னவென்றால் பாடலும் உரை நடையும் விரவி அமைந்-திருப்பதேயாகும். பௌத்தர்களின் திரிபிடகங்களிலும் இக்கதைப் பாடல்கள் காணப்படுகின்றன.[118] அடுத்துத் தோல் என்பதைத் தொன்மைகளின் இணைவு பெற்ற காப்பிய வடிவம் எனக் கொள்ளலாம் பிற்காலத்தில் வடமொழிச் செல்வாக்கால் இச்சொல் ஆளுகை மறைந்துவிட்டது என்று கருத இயலும்.

ரிக்வேதத்தில் கிட்டத்தட்ட 20 பாடல்கள் கதைப்பாங்குடனும் நாடகப்பாங்குடனும் இருப்பதாக விண்டர் நீட்ஸ் எடுத்துக்காட்டுகிறார். இவை யாவும் உரையாடல் வடிவத்தில் இருப்பதாகக் கூறி காப்பியம் என்ற இலக்கிய வகையும், நாடகமும் ஆகியானா (Akhyana) எனப்படும் இக்கதைப் பாடல்களிலிருந்தே கிளைத்து வளர்ந்தன என்பார். இக்கதைப் பாடலில் இரண்டு கூறுகள் இருந்தன. அவை, கதை உரைக்கும் பாங்கும் நாடகப் பாங்குமாகும் கதை உரைப் பாங்கிலிருந்து காப்பியமும் நாடகப் பாங்கிலிருந்து நாடகமும் உருவானது என்பார். பெரும்பாலும் இக்கதைப் பாடல்கள் உரையாடல் வடிவத்தில் இருந்தன. உரையாடும் மாந்தர்களின் பேச்சு, பாடல் வடிவத்திலும், அவற்றின் தொடர்புடைய நிகழ்ச்சிகள் உரைநடை வடிவத்திலும் இருந்தன. இப்படிப் பட்ட பல கதைப் பாடல்களை விண்டர் நீட்ஸ் எடுத்துக் காட்டுகிறார். தொல்காப்பியர் கூறும் தொன்மை எனப்படுவது இந்தக் கதைப் பாடல்களுக்கு நிகரானது எனலாம். சிலப்பதிகாரத்தைப் பதிகம், உரையிடையிட்ட பாட்டுடைச் செய்யுள் என்று கூறுவது முக்கியமான குறிப்பாகும் இது பழைய தொன்மை மரபைக் குறிப்பது எனலாம். உரைச்செய்யுள் வகை பற்றித் தொல்காப்பியம் கூறும், பாட்டிடை வைத்த குறிப்பினானும்'' என்ற விளக்கத்தை இத்துடன் இணைத்துப் பார்ப்பது மேலும் நல்ல விளக்கத்தைக் கொடுக்கும் எனலாம்.

தமிழிலும் ஆதிகாலக் கதை உரைத்தல் வகை, உரையிடையிட்ட பாட்டுடைச் செய்யுளாகவே இருந்தது என்பதில் ஐயமில்லை. இவை இனக்குழுத் தலைவர்களின் அருஞ்செயல்கள் பற்றிப் பொது மன்றில் பாடப்பட்ட உரையாக முதல் நிலையில் இருந்தன. இவை அரசுருவாக்கம் நிகழ்ந்த நிலையில் மன்னர்களின் அவையில் புகழ்மரபு பற்றிய சிறு நிகழ்ச்சி விளக்கங்ளாகப் பாடாண் கையறு நிலைகளாக அமைந்தன. பத்துப்பாட்டுக்களில் திருமுருகாற்றுபடை நீங்கலாகப் பிற அனைத்தும் இத்தகைய செய்யுட்களே இவற்றைக் கதைப்பாடல்கள் என்றே திருமதி. விஜயலட்சுமி அவர்கள் கூறுகிறார்.[119] இவற்றில் நாடகமுறையில் கூற்றுப் பண்புகளோடு, நிகழ்ச்சிகளைக் கதை போல உரைத்துச் செல்லும் போக்குக் காணப்படுகின்றது. தொன்மை என்ற வகையில் இவற்றை அடக்கிட ஆதாரமில்லை என்றாலும் ஒருவகையான உரைத்தல் மரபு இவற்றில் ஊடோடுவதை எளிதில் புறக்கணிக்க முடியாது. இங்கே கீழ்க்கண்ட கருத்துக்களை நாம் முடிவு செய்து கொள்ளலாம். ஒன்று, தொன்மை என்பது சமஸ்கிருத

ஆகியானாவிற்கு நிகரான தமிழர்களின் கதைப்பாடல் வடிவம். இதிலிருந்து தனித் தன்மையுடன் கிளைத்தனவே பாட்டும் தோல் என்பதும். பாட்டு, கதை உரைத்தன்மை கொண்ட (பாடாண் பாடலாகவும்) அறப்பாடலாகவும் அகப்பாடலாகவும் வளர்ந்தன. இவ்வளர்ச்சியை அடிஒற்றி நீண்ட காப்பியங்கள் தோன்றின. இவற்றின் ஆதிநாள் பெயர் தோல் என்று இருந்திருக்காலம்; இல்லாமலும் இருக்கலாம். உரையாசிரியர் மரபுப்படி இவை 'தோல் வகையின.

இவ்வளர்ச்சி நிலையினை முழுமையாகப் புரிந்து கொள்ளச் சங்கப் பாடல் தன்மைகள் சிலவற்றைக் காணுதல் இன்றியமையாதது. நிகழ்ச்சி விரிவுகளைக் கதைஉரை முறையில் வளர்த்துக் கொண்டு செல்லும் இலக்கிய மரபினைச் சங்கப் பாடல்களில் காண்கிறோம். அகத்திணை. புறத்திணை பற்றிய சில பாடல்களில் உணர்ச்சிப் பாடல்களும் (Lyrics) உள்ளன; ஔவையார், வெள்ளிவீதியார் போன்றோரின் தன்நிலைப்-பாடல்களும் (Subjective poetry) உள்ளன. கூற்றுமுறை கொண்ட உணர்ச்சிப் பாக்கள் ஒரு நிகழ்ச்சியை விரிவாக விளக்கும் முறையில் வளர்ச்சியடைவதையும் காணமுடிகிறது. சங்கப் பாடல்களில் காணப்படும் இவ்விரிவு நிலையை விரிவாகக் காண்பது நல்லது. இதனூடேதான் தமிழ்க் கதை உரைமரபு காப்பியப் பரிமாணம் பெற்றது.

நிகழ்ச்சி விரிவுகள் : தமிழ்ப் பாடல்களின் நிலை.

கதைஉரை கவிதையான காப்பியத்திற்குரிய முக்கியமான தேவையான நீண்டகதை கொண்ட பாடல்கள் பழந்தமிழ்ப் பாடல் தொகுப்புக்களில் இல்லைதான்; ஆனால் நீண்ட பாடல்கள் உள்ளன. பல்வேறு தலைவர்களின் வீரக்கதைகள் உள்ளன. இந்தப் பாடல்கள் கதையாக விரிந்து செல்லக்கூடிய அமைப்புடையன என்பதனைத் தமிழ்ப் பாடல்களிலிருந்தே விளங்கிக் கொள்ளலாம். சான்றாக, ''மழைக்கணம் சேக்கும் மாமலைக் கிழவன்''[120] என்று தொடங்கும் பாடலைக் காணலாம். இந்த நான்கு அடிப் பாடாண் பாடலிலிருந்து, 782 அடிகளைக் கொண்ட மதுரைக் காஞ்சிவரை மன்னர்களைப் பற்றிப் பாடிய பாடல்களைக் காண்கிறோம். 301 அடிகளைக் கொண்ட பட்டினப்பாலை, 186 அடிகளைக் கொண்ட நெடுநல்வாடை, 103 அடிகளைக் கொண்ட முல்லைப்பாட்டு, 500 அடிகளைக் கொண்ட பெரும்பாணாற்றுப்படை, 269 அடிகளைக் கொண்ட சிறுபாணாற்றுப் படை, 248 அடிகளைக் கொண்ட பொருநராற்றுப்படை போன்ற அனைத்தும் அக்காலப்

புலவர்களால் பாடப்பட்டவை. மன்னர்களின் பல்வேறு புகழ் மரபுகள் பாடப்பட்டுள்ளன. மன்னர்களின் பல்வேறு புகழ்மரபுச் சிறப்புக்கள் கூறிப் பாடப்பட்டுள்ள இப்பாடல்களில் மன்னர்களின் வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளைக் கதைபோலக் கூறிச் செல்லும் பாங்கினைக் காணமுடிகிறது. அதுபோலவே அகப்பாடல்களிலும், சிறிய ஐங்குறுநூற்றுப் பாடல்களிலிருந்து 261 அடிகளைக்கொண்ட பெரிய குறிஞ்சிப் பாட்டினையும் காணமுடிகிறது. இவற்றில் நிகழ்ச்சிகள் விவரிக்கப்படும் முறை குறிப்பிடத்தக்கது. இதனை ஒன்றிரண்டு சான்றுகள் மூலம் காட்டலாம். இதனை அறிந்து கொள்வது, பின்னர் உருவாகப் போகும் காப்பிய வகைக்குரிய அமைப்பின் அளவுத் தளத்தினை அறிந்துகொள்ளப் பயன்படும்.

முதலாவதாகப் புறப்பாடல்களை எடுத்துக் கொள்வோம். மேலே காட்டப்பட்ட நான்கு அடிப் பாடலின் போக்கினைக் காணலாம். அண்டிரன் என்ற மன்னனைப் பாடி யானைகளைப் பரிசாகப் பெற்ற புலவன் இவ்வாறு கூறுகிறான்.

''முகிலினம் சென்று தங்கும் உயர்ந்த மலைக்குத் தலைவனாகிய, சுரபுன்னைப் பூவால் தொடுக்கப்பட்ட கண்ணியினையும் வாய்த்த வாளினையுமுடைய அண்டிரனது மலையைப் பாடினவோ களிறுகளை மிகவுமுடைய இந்தக் கவினை, யுடைய காடு.''[121]

யானைகள் மிகுதியாகப் பரிசிலாகப் பெறப்பட்டன என்பது, 'களிறுகளை மிகவுமுடைய இந்தக் கவினையுடைய காடு' என்று குறிப்பாகச் சுட்டப்படுகின்றது.

அடுத்ததாக, பத்தடிகள் கொண்ட, ''களங்கனி அன்ன கருங்கோட்டுச் சீறியாழ்'' என்று தொடங்கும் ஒரு பாடலை நோக்கலாம்.[122] இதன் பொருள்: களாப்பழம் போலும் சிறிய கோட்டை உடைய சிறிய யாழைக்கொண்டு இனிய பாடல் பாடும் பாணர் பரிசில் பெற்றுப் போனார்கள். களிறு கட்டப்படாத நெடிய தறியின்கண், காட்டு மயில்கள், பிற அணிகளில்லாத மங்கல அணி மகளிரொடு பொலிவிழந்து சாய்ந்தது என்னுமாறு தோன்றும், ஆயின் கோயில்; பிறர்க்குத் தந்து உதவுமாறு தம் வயிற்றையே நிரப்பிப் புகழ் மேம்பாடு நீங்கிய முரசுகெழு செல்வரான அரசர் கோயிலை ஒவ்வாது.[123]

கொடையை மிகச் செறிவாகக் குறிப்பாகச் சொல்லப்பட்ட நான்கு அடிப்பாடல்களிலிருந்து இப்பத்தடிப் பாடல் வேறுபடுகின்றது. பாணர் யாழுடன் தோன்றும் தோற்றம், வள்ளல் ஆயின் கோயிலைப்பற்றிய விளக்கம், பிறர்க்கீயாத செல்வர்பற்றிய

எள்ளல் ஆகியன இணைந்து வருகின்றன. கொடைச்சிறப்பு, கொடை பெறுவோரைப் பற்றிய சிறு விளக்கம், கொடை தருவோரைப் பற்றிய விளக்கம், பிறருடன் ஒப்பிட்டுக் கூறல் என்ற முறையில் விரிவு பெறுவதைப் பார்க்கிறோம். இந்த வருணனை விரிவே, பின்னர்க் காப்பிய மரபாக மேலும் விரிவு பெறுகிறது.

இனி, 22 அடிகளைக் கொண்ட, ''கொடுவரி வழங்குங் கோடுயர் நெடுவரை'' என்று தொடங்கும் இன்னொரு பாடலை[124] நோக்கலாம்.

இதன் பொருள் :

''புலி இயங்கும் சிகரம் உயர்ந்த நெடிய மலையின்கண் ஏறுதற்குரிய பிளப்பின்கட் சிறிய வழியை ஏறுதலான் வருத்தமுற்று உடல் வளைவைப் பொருந்திய அடியிட்டு நடக்கின்ற மெல்லிய நடையினையுடைய வளையை யணிந்த கையையுடைய விறலி என் பின்னே வர வார்ப்பொன்னைக் கம்பியாகச் செய்தாற்போன்ற முறுக்கடங்கிய நரம்பினையுடைய வழிப் பொருண்மையோடு பயிலும் பாட்டு நிலந்தோறும் மாறி மாறி யொலிப்பப் படுமலைப் பாலை நிலைபெற்ற பயன் பொருந்திய சிறிய யாழைத் தளர்ந்த நெஞ்சத்துடனே ஒருமருங்கிலே அணைத்துக்கொண்டு, புகழ்தற் கமைந்த தலைமையுடைய நினது நல்ல புகழை நினைத்து வந்தேன், என்னுடைய இறைவா, யான்; எந்நாளும் மன்றத் தின்கண் வந்த பரிசிலரைக் காணிற் கன்றுடனே கறைபொருந்திய அடியையுடைய யானையை அணியணியாய்ச் சாய்த்துக் கொடுக் கும் மலையையுடைய நாடனே! மாவேளாகிய ஆயே! யாம் வேண்டியது யானையுமன்று; குதிரையுமன்று; விளங்கிய பொற் படையையுடைய குதிரையிற் பூட்டப்பட்ட தேருமன்று; பாணரும் புலவரும் கூத்தர் முதலானோருமாகிய அவர்கள் தம்முடைய பொருளென வளைத்துக் கொள்வாராயின் அதனை எம்முடைய தென்று அவர்பால் நின்றும் மீண்டு கைக்கொள்ளுதலைத் தெளியாதாராகிய பயன் பொருந்திய உரிமையோடு கூடி, யான் வந்தது நின்னைக் காண்டல் வேண்டியே. பகைவரது மிக்க மாறுபாட்டை வென்ற வலியையுடைய, யாவரும் ஒப்பப் புகழும் நாட்டையுடையாய்''[125]

இப்பாடலை நோக்கினால், யாழ் கொண்டு இசைத்துவரும் பாணனின் தோற்றம் 10 அடிப்பாடல்களில் அமைவதைவிட மிகுதியான அடிகளில் விளக்கப்படுவதைக் காணலாம். நடந்து வந்த வழி, நடந்த வருத்தம், அவனுடன் விறலி வரும் காட்சி, பாணனின் மனம் - என விரிவு பெறுகிறது. பாணன் வரும் காட்சி,

பாணனின் குடும்ப வாழ்வு விரிவாகச் சொல்லப்பட்டு விடுகின்றன. 23 அடிகளில் கிட்டதட்ட 10 அடிகளில் இது இடம்பெற்று விடுகிறது. மேலும், கொடையின் சிறப்பு மிகுதி, பெற்றுக் கொண்டோரின் மிகுதி என விரிவாகக் கூறி இறுதியில், அவற்றிற்காக வரவில்லை, 'நின்னைக் காணவே வந்தேன்' என முடிக்கும் உத்திமுறை - இவற்றால் நீண்ட இப்பாடல் அமைந்துள்ளது. கொடுப்போன் மனம், பெறுபவர் வாழ்க்கைநிலை, மனம் - என்று விரிவான ஒரு வாழ்க்கைப் பின்புலம் இப்பாடலில் புலனாகிறது. இவ்விரிவினையும் விரிவடையும் முறையினையும் மேற்கண்ட பாடல்களில் காண்பது போலவே விரிவு மிகுதியாக அமைந்து பாடல் பெரிதாக அமைவதைப் பொருநராற்றுப்படை போன்ற அதிக அடிகளைக் கொண்ட பாடல்களிலும் காணலாம். காப்பியக்கதை இயக்கத்தில் இத்தகைய வருணனை விரிவுப் போக்கே காப்பியப் பரிமாணத்தை ஊட்டக் கூடியதாக அமையும். சான்றாகப் பொருநராற்றுப்படையை எடுத்துக் கொள்ளலாம்.

பொருநராற்றுப்படை 248 அடிகளைக் கொண்டது. இப்பாடலில் முதலில் 24 வரிகளில் யாழ்பற்றிய வருணனை இடம் பெறுகிறது; பின்னர் 23 வரிகளுக்குப் பாணனின் மகளிர் வருணனை; இவ்வாறு வருணித்து இதற்குரிய பாணனை விளித்துக்கூறி, பின் அடுத்த 60 வரிகளில் மன்னன் எவ்வாறெல்லாம் முன்னர்ச் சிறப்புச் செய்தான் என்பது விளக்கப்படுகிறது. கிட்டத்தட்ட 70 வரிகளில் இது அமைக்கப்படுகிறது. மன்னனை அடைந்து அவ்ன்புகழ் பாடியது, உடனே அவன் பாணர்களை அன்புடன் வரவேற்றுக் கொண்டது, கொடைகள், பல்வேறு திறத்தில் உணவளித்தமை, பின் பாணர் புறப்படத் தயாரானது, மன்னன் கொடை வழங்கியமை ஆகியன விளக்கப்படுகின்றன. இவ்வாறு, 130 வரிகளில் விரிவான காட்சிகளாக விளக்கப்பட்ட பின், அடுத்த 20 வரிகளில் மன்னனின் வரலாற்றுச் சிறப்புக் கூறப்படுகிறது. கூறி, மீண்டும் 27 வரிகளில் மன்னனின் கொடைத்திறம் கூறப்படுகிறது. எனவே, முன்னர் மன்னன் கொடை வழங்கி விருந்து படைத்த திறமும், இனி வழங்கப் போகும் திறமும் கூறி இறுதியிலே 70 வரிகளில் மன்னனின் நாட்டுவளம் கூறப்படுகிறது. இந்நாட்டுவள வருணனை மரபும் காப்பியக்கதைப் போக்கில் முக்கிய இடம்பெறலாயிற்று. ஆக மொத்தமாகப் பார்த்தால் வளமான நாடு, அதன் தலைவனாக இருக்கும் ஆற்றலுடைய மன்னன், அவன் தன்னை நாடிவரும் பாணரை வரவேற்கும் அன்பு, கொடை வழங்கும் கருணை,

பாணரின் வறுமை மிகுந்தநிலை, கலைஞர்களாக அவர்கள் இருக்கும்நிலை - என யாவும் விரிந்த பரிமாணத்துடன் அமைந்து விடுகின்றன. காப்பியத் தலைவர்களின் பாத்திரப் படைப்பு, இத்தகைய வெளிப்பாட்டு மரபின் விரிவான நிலையேயாகும்.

''களிறுமிக உடைய இக்கவின்பெறு காடே'' என்று நாலு வரிகளில் ஒன்றாகச் செறிவாகச் சொல்லப்பட்ட கருத்தானது விரிந்த களத்தில் வாழ் நிலைகள் பற்றிய படப்பிடிப்புடன் விரிவு பெறுகிறது. இதனால் வருணனைகள் மிகுதியாகவும், விரிவாகவும் உருவாகின்றன. எனவே, நிகழ்ச்சி விரிவும்,வருணனை விரிவும், மன்னர், பாணர், பாடினி போன்ற பாத்திரங்கள் பற்றிய காட்சி விரிவும் இயல்பாக வளர்ச்சி பெற்று உருவாகி இருப்பதைப் புறப் பாடல்களில் தெளிவாகக் காண்கிறோம்.

தலைவர்களின் நாடு, அரசவை, பண்பு, வீரம் போன்ற வற்றை விரிவாகக் கூறுதல் என்னும் இந்தப் பரிமாணத்திற்குக் காப்பியக் கட்டமைப்புக் கூறுகளில் சிறப்பான இடம் உண்டு. இக் கூறுகள், நீண்ட ஒரே கதைப்போக்குடன் இணைக்கப்பட்டிருப் பதே காப்பியக் கதையில் காணப்படும் கூடுதலான அம்சம்.

இதே முறையில் அகத்திணை மரபிலும் வளர்ச்சி நிலைகளைக் காணலாம். சான்றாக, ''பெருஞ்சினை வேந்தனும் பாசறை முனி யான்'' என்று தொடங்கும் ஐங்குறுநூற்றுப் பாடலில்,[126] மன்னன் பாசறையை விட்டு இன்னும் வெளிவர விரும்பவில்லை; அவன் தூதனும் வரவில்லை, வாடைக் காற்றும் வந்துவிட்டது. நான் என்ன ஆகுவேனோ'' என்று துடிக்கும் ஒரு தலைவியின் நெஞ் சினைக் காண்கிறோம். இதுவே, நெடுநல்வாடை என்ற 188 அடி களைக் கொண்ட பாடலில் விரிவாக உள்ளது. பாண்டிய மன்னன் நெடுஞ்செழியன் போர்க்குச் சென்று பாசறையில் உள்ளான். அவன் வருகையை எதிர்பார்த்து அவன் மனைவி அரண்மனை யில் வருந்தியவாறு உள்ளாள். அவ்வருத்தம் தீர அவன் விரை வில் வருவானாக என்று கொற்றவையை வேண்டும் முறையில் பாடல் அமைக்கப் பெற்றுள்ளது இப்பாடலில், கூதிர்கால வருண னை, அரண்மனை அமைப்பு, அந்தப்புர அழகு, தலைவியின் வருத்தம், பாசறையில் மன்னன் நிலை, போர்ப்புண் பட்டார்க்கு மன்னன் ஆற்றுவிக்கும் முறை - என இரண்டு வேறுபட்ட காட்சி கள் விரிவாக அமைக்கப்பட்டுள்ளன. தலைவியின் நிலையைக் காட்டிப் பின் மன்னன் போர்ப் பாசறையைக் காட்டுவது, சிறு நாடக இயல் தழுவியதாக அமைந்துள்ளது.

புறப்பாடல்களில் எவ்வாறு வருணனை விரிவுகளும், பாத்திரங்களின் விளக்கமும் இடம்பெற்று அகன்று காட்சியளிக்கிறதோ அதேபோல அகப்படல்களிலும் இந்த அகற்சி காணப்படுகிறது. இப்படிப்பட்ட நிகழ்ச்சிகளும், வருணனைகளும், பாத்திரப் பாங்குகளும் - ஒரு கதைப்போக்கு என்ற நீண்ட இழையில் அமையுமானால் அதுவே பழங்காப்பியம் எனலாம். தலைவனின் சிறப்புக்களைக் கூறப் புராணத் தன்மை கொண்ட இயற்கை இகந்த நிகழ்ச்சிகளும் இடம்பெறமுடியும். யாவும் தலைவனின் ஆற்றலையே, சாதனையையே மையமாகக் கொண்டன. தமிழில் பழங்காப்பியம் தோன்றியிருந்தால் இப்படித்தான் அமைந்திருக்கும். இனி, யாப்பு பற்றிய ஒரு கருத்து மிக முக்கியமானது. பழங்காப்பியங்களும் பாடாண், கையறுநிலைப் பாடல்களும் ஒரே யாப்பில் அமைக்கப்பட்டவையே. ஐரோப்பியக் காப்பியங்களுக்கும் பாடாண் பாடல்களுக்கும் இடையே உள்ள இவ் வொற்றுமை தமிழிற்கும் பொருந்துவதாக உள்ளது. புகழ்மரபு நோக்கில், கதைநுகர்வின்பத்துடன் செல்லும் பெருங்கதைக் காப்பியம் அகவற்பாவில் அமைந்துள்ளது. பன்முறைகளில் சங்கப் பாடல்களின் நெறி காணப்படுகிறது. வீரசாகச மரபைக் கூறும் பழந்தமிழ்க் காப்பியம் இருந்து, அந்த நெறியில் அமைந்தது போலவே பெருங்கதை காணப்படுகிறது. இவ்வாறு முடிவு கொள்வது ஓர் ஊகமே. 'தகடூர்யாத்திரை'யின் கிடைத்துள்ள உதிரிப்பாடல்களும் இதை வலுவாக்குகின்றன. ஒருவேளை Heroic Epic எனப்படும் முதல் நிலைக் காப்பியம் தமிழில் இருந்திருக்கலாம் என்ற ஓர் ஊகமே இது. நேரடியான ஆதாரமின்மையால் இது இல்லாமலும் இருக்கலாம். இருந்திருந்தால் பெருங்கதை அமைப்பியல் போல இருந்திருக்கலாம்; அவ்வளவே. ஆனால் பழந்தமிழிலக்கிய மரபுடன் கிடைத்திருக்கும் முதல் காப்பியங்களில் வீரசாகசக் கதை மையங் கொள்ளவில்லை. பழைய தமிழ்ப் பாரதம் முழுமையாகக் கிடைத்திருந்தால் இதனை உறுதி செய்துவிட முடிந்திருக்கும். சிலம்பு மேகலையினோ ஆழ்ந்த தத்துவம் மையம் கொள்கிறது. இவை, ஐரோப்பிய மொழிகளில் தோன்றிய முதற்காப்பியங்கள் போல சாட்விக் காட்டும் கூறுகளுக்கேற்ப அமைந்தவையாக இல்லாமல் ஆழ்ந்த தத்துவப் பொருண்மையும் கதை உரைத்தலும் இணைந்து செல்லும் காப்பியங்களாக உள்ளன. குறிப்பாகச் சைன பௌத்தத் தத்துவங்களின் விளக்கங்களாகவே அமைந்துள்ளன.

கதை உரை மரபு தமிழிலக்கிய முன் மரபுகளில், பல காலமாக இருந்து வந்திருந்தாலும் மறக்காலங்களில் தமிழ் இயலான காப்பியம் தோன்ற வில்லை. தோன்றியிருந்தால் கிடைக்கவில்ல,

தோன்றியிருந்தால் அது புலவர்களால் அவைகளில் பாடப்பட்ட மன்னர்களின் வீரசாகசம் பற்றிய நீண்ட கதையாகத்தான் இருந் திருக்கும். தோல், தொன்மை என்பவற்றுள் ஏதேனும் ஒன்றாக இருந்திருக்கலாம். அல்லது வேறாகவும் இருந்திருக்கலாம். ஆயின், சைன, பௌத்தச் செல்வாக்கைத் தொடர்ந்து தமிழில் காப்பியங்கள் தோன்றியுள்ளதாகவே இப்போதைக்குக் கொள்ள முடிகிறது. இதன் அடிப்படையிலேயே காப்பியத் தோற்றத்தை ஆராய வேண்டியுள்ளது. இதன் மூலமே தமிழ் மரபில் காப்பியம் தோன்றியதற்கான வரலாற்றுமுறை முடிபுகள் கொள்ளவேண்டும் எனலாம்.

தமிழ்க் காப்பியத் தோற்றம் : வரலாற்றுக் காரணி

சைன பௌத்தத் தாக்கத்திற்கு முன், மகாபாரத-இராமா யணத் தாக்கத்தால் தமிழில் தோன்றிய காப்பியங்கள், பழந்தமிழ்க் காப்பிய மரபில், பெருங்கதை பாடப்பட்டுள்ள கவிதை மரபில் பாடப்பட்டிருக்கலாம். சங்கப் பாடல்களில் காணப்படும் குறிப்புக் கள், பரிபாடலில் இடம்பெறும் இரண்யவதைக் காட்சி போன்றவை மூலம் இம்முடிபு கொள்ள இடமுண்டு. அந்த மரபிலேயே மாறுதல் களுடன் சிலம்பு, மேகலை தோன்றியிருக்கலாம். தமிழ்ப் பாரத இராமாயணங்கள் கிடைக்காத நிலையில் இவை ஊகங்களாகவே அமையமுடியும்.

இப்போது கிடைத்திருக்கும் தமிழ்க் காப்பியத் தோற்றத்திற் கான வரலாற்றுப் பின்னணியைப் புரிந்துகொள்வதற்கு, இந்திய வரலாற்றுப் போக்கின் பின்னணியைப் புரிந்துகொள்வது தேவையானது.

ஏனெனில், வடநாட்டில் கி. மு. ஐந்தாம் நூற்றாண்டுகளில் தோன்றிய ஆசிவகம், சைனம், பௌத்தம் போன்ற மதங்களின் செல்வாக்கு பழங்காலத்திலேயே தமிழகத்தில் ஏற்பட்டு விட்டது; அதுவும், கி. மு. மூன்றாம் நூற்றாண்டுக் காலங்களிலேயே ஏற்பட்டு விட்டது.[127] அதைத் தொடர்ந்து அம்மத போதனைகளும் போதனை முறைகளும் இந்தியாவெங்கும் பரவின. சிறப்பாகச் சிறுசிறு கதைவடிவில் இப்போதனைகள் பரப்பப்பட்டன.

இந்தியாவில் நிகழ்ந்து வந்த சமூக மாற்றத்தை ஒட்டியே இவை நிகழ்ந்தன. அரசுருவாக்கம் நிகழ்ந்ததைத் தொடர்ந்து வணிகம் பெருவளர்ச்சி பெற்றது பெருவணிகர்களும் அரசர்களும் உயர்நிலையில் இருந்தனர். நிலங்களைத் தானமாகப் பெற்றும் உயிர் கொல்லும் வேள்விச் சடங்கு மூலம் ஆதிக்கம் பெற்றும் வந்த

பிராமணீயத்திற்கு எதிராக சைன, பௌத்தம் தோன்றின. இப் புதிய தத்துவப் போக்கினால் பழைய மற உணர்ச்சிகள் மாற்ற மடைந்தன. இந்தியக் காப்பிய மரபும் பெருமாற்றத் திற்குள்ளானது. வடமொழியில் தோன்றிய உபநிடதங்களின் தத்துவமும் இன்னொரு சக்தியாக இருந்தது. வேதம், உப நிடதங்கள் என்ற வைதிக நெறியும், இதற்கு எதிரான சைன பௌத்த நெறிகளும் இந்தியச் சூழ்லைப் புதிய தத்துவப் போராட்டச் சூழலாக மாற்றின. இதன் தாக்கம் தமிழகத்திலும் நிகழ்ந்தது. தமிழகத்தில் மிக வேகமாகவும் அதிக அழுத்தத் துடனும் நிகழ்ந்தது. பெருவணிகம் தமிழகத்தில் வளர்ச்சி யுற்றிருந்ததைச் சங்கப் பாடல்கள் நன்கு காட்டுகின்றன. வணிகச் சூழலில் கொல்லாமை, அமைதி வழி போன்ற தத்துவங்கள் பின்பற்றப்படுவது இயல்பானதே.

இந்த வரலாற்றுப் போக்கில் இந்திய மறக்கவிதையின் மாறுதல் கட்டங்களை விரிவாக ஆராய்ந்துள்ள என். கே. சித்தாந்தா, 'இந்தியாவின் வீரக்காலம்' என்ற நூலில் கீழ்க் கண்டவாறு நான்கு கட்டங்களாக வீரக்காலத்தை விளக்கு கிறார்.[128] அந்நான்கு கட்டங்களினடிப்படையில் இனி விளக்கலாம்.

முதல் கட்டம் :- வீரக்காலத்திலேயே, தலைவர்களின் அவை களில் கதை உரைகள் உருவாக்கப்பட்டன. இந்த முதல் கட்டத்தினைச் சேர்ந்த கதைகள் மகாபாரதத்தில் இணைந்துள்ளன. மகாபாரதம் இப்போதுள்ள வடிவத்தில் முழுமையாக்கப்பட்டது. கி. பி. 200 முதல் கி. பி. 400 வரையுள்ள கால கட்டத்தில்தான்; அதற்கு முன்பு கி. மு. 200 முதல் கி. பி. 200 வரை உள்ள கால கட்டத்தில் அதன் உரு அமைப்பு ஏற்பட்டது. கிருஷ்ணனை முழு முதற் கடவுளாகச் சித்திரித்தலும், புராண போதனைக் கூறுகள் மிகுதியாகச் சேர்க்கப்பட்டதும் இந்தக் காலத்தில்தான். அதற்கும் முன்னுள்ள பழைய வடிவம் கி. மு. 200-ற்கு முன்னிருந்து வந்தது. மேலும் கி. மு 400க்கு முன் காப்பியம் எதுவும் இந்தியாவில் இருந்ததாகத் தெரியவில்லை. ஆகவே, மிகப் பழைய காலத்து மகாபாரதச் செய்யுள் வடிவம் இம்முதற் கட்டத்தைச் சேர்ந்ததே எனலாம். இக்காலக் கதையில் முக்கியமானவர்கள் அர்ச்சுனனும் பீமனுமே. துரியோதனனுக்கும் கர்ணனுக்கும் எதிரான பீமன், அர்ச்சுனனின் செயல்களே மிக முற்காலத்தவை; மேலும் மிகப் பழைய கதை மரபுப்படி, கௌரவர்களுக்கும் பாஞ்சால மன்னர் களுக்குமே போர் என்ற கருத்தும் உண்டு. பாரதக் கதையில் 'தருமன்' என்ற பாத்திரம் பிந்திய காலத்தில் இணைந்ததே; அசட்டுணர்ச்சிப் பலகீனமும், புரோகித-சமயவழி மனப்பான்மை

யும் கொண்ட தருமன் வீரக்காலப் பாத்திரமாக இருக்க முடியாது. ஜாதகக் கதைகளின்படி அர்ச்சுனனே மூத்தவன். எனவே, ஆதி பர்வத்தில் விளக்கப்படும் பீமன், அர்ச்சுனன், பாஞ்சால மன்னன்-தொடர்பான கதைகளே மிகப் பழையவை எனலாம். (இக்காலப் பாணர்கள் ஓமருக்குச் சற்று முன்னிருந்த பாணர்களைப் போன்றவர்கள். தமிழ்நாட்டில் இருந்த அகவலன், பொருநர் போன்றவர்கள். அரசுருவாக்கம் நிகழ்ந்துகொண்டிருந்த காலத்தின் தொடக்கத்தில் இந்நிலை இருந்தது எனலாம்.)

இரண்டாம் கட்டம் :- இரண்டாம் கட்டத்தில், ஒரு மாவீரன் இறந்தபின் அவனைப் பற்றிப் பல பாடல்கள் தொடர்ச்சியாகத் தோன்றும் நிலை. பாரி, அதியமான் போன்ற தலைவர்களைப் பற்றிப் பல பாடல்கள் தோன்றிய நிலை போன்றது. இந்நிலையில் பல பாடல்கள் ஒருங்கு கொண்டு சேர்க்கும் போக்கு நிகழ்ந்தது. இப்பணியைப் பாணர்கள் செய்தனர். இப்பாடல்கள் பொது விழாக்களில் பாடப்பட்டன. இவற்றைப் பாடும் பாணர்க்கு, பாடும் முறையில் பல வசதிகளும் சுதந்திரமும் இருந்தன எனலாம். (கிரேக்கத்தில் உள்ள ஓமர் மரபுப் பாடல்களையும், வாய்மொழி மரபு சார்ந்த பழங்காப்பியங்களையும் இந்நிலையில் சேர்ப்பர்.)

இந்தியாவில் இக்கட்டத்தில்தான் சிறுசிறு ஆட்சிகள் ஒழிக்கப் பட்டுப் பேரரசுகள் உருவாகிக் கொண்டிருந்தன. புரோகிதரின் செல்வாக்கும் மிகுந்து வந்துகொண்டு இருந்தது. ஆயினும், கதை உரைத்தல் என்பது முதற் கட்டத்து அவைப் பாடல்களின் பின்னணியிலேயே அதன் தொடர்ச்சியான வளர்ச்சியாகவே இருந்தது. இந்நிலையே இரண்டாம் கட்டக் கதை உரைநிலை. இது, மகா பாரதத்தின் இரண்டாம் உருவாக்கக் கட்டத்து நிலை யாகும். கி. மு. 200 வரையுள்ள காலம். (தமிழகத்தில் பல்வேறு பாடாண் பாடல்களும் உரைகளும் தோல், தொன்மை முதலியவை களும் தோன்றிய காலம். வைதிகத் தாக்கம் பெறாத சங்கப் பாடல்கள் இக்காலத்தனவே. ஆனால், அரசுருவாக்கம் வளர்ச்சி பெற்றுவிட்ட நிலையில், அரசுடன் புரோகிதர் செல்வாக்கு மிகுதியானதால் கதைஉரைத்தலில் சிறப்பான மாற்றம் நிகழத் தொடங்கியது. இதுவே மூன்றாம்கட்ட நிலையைத் தோற்றுவிக் கிறது.)

மூன்றாம் கட்டம் :- இம் மூன்றாம் கட்டத்தில் கதைகள் இணைக்கப்படும்போது சமயம் என்ற முறையில், தர்மம் என்ற முறையில் மறுவடிவம் கொடுக்கப்பட்டது. பழைய கதைகள் சொல்லப்பட்டன. ஆனால் புதிய நோக்கங்களுக்காகப் புதிதாக

வடிவமைக்கப்பட்டுச் சொல்லப்பட்டன (சங்கப் பாடல்களில் வைதிகச் சார்பு நன்கு வெளிப்படும் காலம் இது. கி. பி 200 வரை இக்காலத்தைச் சொல்லலாம்.)

நான்காம் கட்டம் :- இக்கட்டத்தில், வீரயியல் ஆர்வங்கள் முழுதும் மறைந்து புரோகிதப் பாணியில், தீவிர சப்பிரதாயத் தன்மை வலியுறுத்தப்படும் நிலை ஏற்படுகிறது. இந்த நோக்கில் கதைகள் பல சேர்க்கப்பட்டன; திருத்தி அமைக்கப்பட்டன. இப்படி நாலாம் கட்டத்துச் சேர்க்கைகளோடு சேர்ந்து காட்சி அளிக்கும் வடிவமே இன்றைக்குள்ள மகாபாரதம். இதன் காலம் கி. பி. 200 முதல் கி. பி. 400 வரை.

மேற்கண்ட சித்தாந்தாவின் கூற்றுக்களிலிருந்து, மூன்றாம் கட்டத்தில் அரசுருவாக்கப் பெருவளர்ச்சி நிகழ்ந்த காலத்தில் சமய போதனை நுழைந்ததையும் அரசுருவாக்கம் முழுமை அடைந்த பின் வந்த நான்காம் நிலையில் மறப்பண்பு ஆர்வம் முற்றிலும் மறைந்துவிடுவதையும் அறியமுடிகிறது. இந்த நான்காம் கட்டத்தில்தான் சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை போன்ற தமிழ்க் காப்பியங்கள் தோன்றின. வரலாற்று முறையில் இக்காப்பியங்கள் பெறும் இடம் பற்றிய விரிவான விவரங்கள் பின்வரும் பகுதியில் இறுதியில் ஆராயப்படும். ஏனெனில் இக்காப்பியங்களின் உள்ளடக்கங்கள், வெளிப்படுத்தும் முறைகள் பற்றிய விவரங்களும் இவ்வாய்வுக்குத் தேவை. எனவே, இவை பற்றிய ஆய்வுக்குப் பின்னரே வரலாற்றுப் போக்கில் இக்காப்பியங்கள் பெறும் இடம் பற்றிய இம்முடிவு பொருத்தமாக அமைவதைக் காணலாம்.

காப்பியத் தோற்றத்திற்கான புறக்காரணி என்ற முறையில் பௌத்த, சமண சமயங்களின் எழுச்சியின் வீச்சு, தமிழகத்தில் காப்பியம் தோன்றுவதற்கான ஒரு சக்தி என்ற ஒரு குறிப்புமட்டும் முதலில் இங்கே சொல்லப்படுகிறது. (பாரதம், இராமாயணம் தமிழில் இருந்திருந்தாலும், அவை தமிழ்ப் பண்பாட்டு மரபி லிருந்து உருவான முறையை அறிந்துகொள்ளச் சான்றுகளில்லை. சுயமான முழுமையான படைப்புக்களாகக் கிடைப்பன சிலம்பும் மேகலையுமே.)

இனி, அடுத்ததாகப் பௌத்த மத விளக்கங்களைப் பல்வேறு முறைகளில் கொண்ட திரிபீடகத்தில் காணப்படும் சில அமைப்புப் போக்குகளும் தமிழ்க் காப்பியங்களின் புதிய உருவாக்கத்திற்குக் காரணமாக அமைந்திருக்க முடியும்.

பௌத்தமதச் சிறப்புக்களை விளக்கும் நோக்கில் இந்தியப் பழ மரபிலுள்ள 'ஆகியனா' என்ற கதைப் பாடல் வடிவில் பல கதைகள் உருவாக்கப்பட்டன. முக்கியமாக, துறவியாவது, பிச்சை எடுத்து உண்பது, ஞானம் அடைவது போன்ற பல கருத்துக்கள் கதை வடிவில் சொல்லப்பட்டன. இக்கதைகளில் பெண் பாத்திரங்கள் முக்கிய இடம் பெற்றனர். திரிபீடகத்தில் உள்ள பல பாடல்களில் தேரிகதா என்ற முதுபெண்டிர் பாடல்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை. இவற்றில் அம்பாபாலி என்ற துறவியின் பாடல் இளமை நிலையாமையைப் பற்றிச் சொல்கிறது.[129] இன்னொரு பாடல்[130] ஒரு மகள் தன் தந்தையை மதமாற்றம் செய்தது பற்றிக் கூறுகிறது. இன்னொரு பாடல் நீண்ட கதைப் பாடல் வடியில் உள்ளது. ஒரு பிராமணக் குடும்பத்தைப் பற்றியது. ஏழு குழந்தைகள் பிறந்து ஏழும் இறந்துவிட்டன. ஏழாவது இறந்தபோது பிராமணனின் மனைவி அழாமல் இருந்தாள். இதற்குக் காரணம் என்ன என்று பிராமணன் கேட்க நிலையாமை பற்றிப் புத்தரின் அறிவுரையை அவள் கூறினாள். அப்பிராமணன் புத்தரைச் சந்தித்து அறிவுரை பெற்றுத் துறவியானான்.[131] இன்னொரு கதை : ஒரு திருடன் ஒரு பெண்ணை விரும்பினான். அவளோ இளமை, யாக்கை நிலையாமையை விளக்கினாள். அவனோ அவள் கண்ணை எடுத்துவிடுகிறான். பின் அவள் புத்தரிடம் செல்கிறாள். புத்தர் பார்த்தவுடன் கண்ஒளி வருகிறது.[132] இதுபோன்ற பல கதைப்பாடல்கள் உள்ளன. இவை உரையாடல் வடிவில் ரிக் வேதத்தில் காணப்பட்ட வடிவங்கள் போலவே உள்ளன. இந்தக் கதைப்பாடல் வடிவங்கள் உரையாடல் வடிவில் இருந்ததால் கதைஉரைத்து விளக்குவது மிக வசதியாக இருந்தது. தேவைப்பட்ட இடங்களில் விளக்கங்களுக்காக உரைநடையும் இணைக்கப்பட்டது. இவ்வாறு உரைநடையைக் கதை இணைப் பாக அமைக்கும் முறையானது வளர்ச்சியுற்று, உரைநடை இருந்த இடத்தில் பாடல்கள் இடம்பெற்று விடுமானால் அதுவே காப்பியப் பரிமாணத்தில் அமைந்து செல்லும் போக்காகும். புத்தரின் இளமைக்காலம் பற்றிய மூன்று நிகழ்ச்சிகள் இவ்வடிவத்தில் இருப்பதாக விண்டர் நீட்ஸ் எடுத்துக்காட்டுகிறார்.

உரையிடை இட்ட பாட்டுடைச் செய்யுள் வடமொழியிலும் பாலியிலும் இருந்தது போலத் தமிழிலும் இருந்தது. உலகின் பல்வேறு மொழிகளிலும் இந்நிலை உண்டு. மேலும், நிகழ்ச்சி விரிவுகளுடன் கவிதை இயங்குகின்ற உயர் தனிப்போக்கும் தமிழில் நன்கு வளர்ந்திருந்தது. கதை உரைத்தல் போக்கும், நாடக உணர்ச்சிப் பாங்கும் தமிழில் நன்கு வளர்ச்சியுற்றிருந்த மறக்காலத்தில்தான் சமூக அளவில் மாற்றம் நிகழ்ந்தது. மாற்றம்

நிகழ்ந்த இந்நிலையில் பௌத்தம் போன்ற தத்துவ மரபில் துறவு பூணல் மதமாற்றம் செய்தல், பெண்கள் இப்பணிகளில் ஈடுபடுதல் போன்றவைபற்றிய பல விளக்கக் கதைகள் போதனை மரபாகத் தோன்றின.

இப்புதிய தத்துவ போதனை மரபுகளும் பழைய தமிழிலக்கியக் கதை உரை மரபும் பிற மறக்கவிதை மரபுகளும் இணைந்தன. திரு. சித்தாந்தா அவர்கள் கூறியுள்ளது போல இக்காலத்தில்தான் மகாபாரதம் போன்ற காப்பியங்களில் வைதிக நெறியைச் சிறப்பிக்கும் பல கதைகள் சேர்ந்து காப்பியச் சேர்க்கை நிகழ்ந்து கொண்டிருந்த சூழலும் இருந்தது. இவை நிகழ்ந்தது கி பி. முதல் நான்கு நூற்றாண்டுகளிலேயே. மாறிய இந்தத் தத்துவச் சூழலே இலக்கிய மரபுகளிலும் மாற்றங்களைத் தோற்றுவித்தது. இவ் வளர்ச்சியின் ஒரு வெளிப்பாடே பெருங்காப்பிய வகையின் தோற்றம். காப்பியங்கள் தோன்ற வடநாட்டுச் சமயங்களே காரணம் என்பர் தமிழ் ஆய்வாளர்.[133] ஆனால் இச்சமயங்கள் தமிழ் இலக்கிய மரபுகளின் வழியிலேயே காப்பியத்தை இயக்கின.

பொதுவான, இந்தியா முழுமைக்குமான இந்த அறிவுத் தேடற் பின்னணியில் இளங்கோ, சாத்தனார் போன்றவர்கள் தமிழ் மரபிற்கு ஏற்பக் காப்பியங்களை உருவாக்கினர். ஊழ்வினை, நிலையாமை, அறம் செய்தல் போன்ற கருத்து மையங்களுடன் வாழ்வினை நீண்ட காலப் பரிமாணத்துடன் அமைத்துக் காட்டும் முறையில் காப்பியங்கள் அமைக்கப்பட்டன. இதுவே, தமிழில் பெருங்காப்பியத் தோற்றத்திற்கான அடிப்படைக் காரணப் போக்கு எனலாம். அல்லது இப்போதுள்ள தமிழ்க் காப்பியங்களின் தோற்றத்திற்கு அடிப்படை எனலாம். இங்கே பெருங்காப்பியம் என்ற சொல் முக்கியமானது. Literary Epic என ஆங்கிலத்தில் கூறப்படுவது இதுவே. ஆழ்ந்த தத்துவ சாரம் கொண்ட இதனிலிருந்து பழங்காப்பிங்கள் வேறுபட்டன. புகழ் மற்றும் வீரச்சாதனைகளையே - மறப்புகழையே - சாரமாகக் கொண்டது பழங்காப்பியம். இதுதான் தமிழில் கிடைக்கவில்லை. இதுவே தோல் என்று அழைக்கப்பட்டிருக்கலாம். இதன் அமைப்பு மாதிரியே பழைய தமிழ் இராமாயணத்திலும் தமிழ்ப் பாரதத்திலும் இருந்திருக்கலாம். பெருங்கதை இவற்றைப் பின்பற்றி இருக்கலாம்.

நிகழ்ச்சி, வருணனை விரிவு கொண்டு வளர்ந்திருந்த தமிழ் இலக்கிய மரபில் அதன் மரபிலேயே இன்னொரு கதை சொல்லப் பட்டிருக்க முடியும். பெருங்கதையின் யாப்பு, கவிதை அமைப்புக்

களைப் பார்க்கும் போது முன்னிருந்த ஒரு கதை கூறும் மரபின் கூட்டுக்குள் புதிய தத்துவ மரபு சார்ந்து கதை சொல்லப்படும் பாங்கினை நன்கு உணரமுடிகிறது. எனவே ஆழ்ந்த தத்துவசாரம் கொண்ட பெருங்காப்பியங்களின் தோற்றத்திற்கு இந்தியா முழுமைக்குமான மாறிய சமூகப் பின்னனி சார்ந்த அறிவுத் தாக்கமே காரணம் என்பதில் சிறிதும் ஐயமில்லை. பழம்பாடல் களில், ஏற்கனவே உருவாயிருந்த பாடாண் பாடல்களில் காணப் பட்ட புகழ்ச்சி விவரிப்பு, வருணனை விரிவுகள், நாடக முறையி லான போக்கு ஆகியன நீண்ட கதையுடன் இணைந்து அதற் கேற்ற பாத்திரப் படைப்புக்களையும் நிகழ்ச்சிப் பின்னலையும் கொண்டு தத்துவ நெறியில் புதிய பெருங்காப்பியமாயின எனலாம். வடமொழியின் காப்பியங்களான இராமாயணம், மகாபாரதம், பௌத்தரின் கதைப்பாடல்கள், தமிழில் அரசவை யில் பாடப்படும் உரைகள், குரவை, துணங்கை ஆகிய மக்கள் பாடல்கள் - என முன்னிருந்த வளர்ச்சிகள், இளங்கோ - சாத்த னார்க்குப் பெருங் காப்பியத்தைப் படைக்க நல்ல இலக்கிய மரபுக் களமாய் இருந்தன எனலாம்.

இந்த வரலாற்று முறையிலேயே காப்பியத்தோற்றம் தமிழில் நிகழ்ந்தது எனலாம். தமிழர்களின் பண்பாட்டு மரபு, கதைமரபு, குடும்பமரபு, போர்மரபு போன்றவற்றின் அடிப்படையிலேயே சிலப்பதிகாரமும், மணிமேகலையும் அமைந்துள்ளன. தமிழரின் பண்பாட்டு மரபுகளுக்கேற்ப, புதிய தத்துவம், கதை விரிவுடன் காப்பியமாகத் தோற்றம் பெற்றது எனலாம். தமிழ் இலக்கிய மரபின் பழைய குறிக்கோள் மறைகிறது. ஆனால் இலக்கியக் கூறுகள் வளர்கின்றன. புதிய தத்துவ சாரம் அவற்றுள் ஊடோடத் தொடங்குகிறது. இவ்வாறு பழமையிலிருந்து புதிது என்பது இயல்பாக உருவெடுக்கிறது.

பேராசிரியர் வையாபுரிப் பிள்ளை அவர்கள் கருத்துப்படி, பக்தி இயக்கப் பின்னணியில், வைதிக மதங்களைப் போலவே சைனரும் மதக்கருத்தைப் பரப்பிடப் புராணங்கள் துணையுடன் காப்பியங்கள் படைக்கத் தொடங்கினர் என்பதாகும்.[134] தமிழக வரலாற்றின் தொடக்க கால வளர்ச்சிக் கட்டங்களுடன் பார்த்தால் இக்கருத்து முழுதும் ஏற்புடையதல்ல. சீவக சிந்தாமணி, சூளாமணி ஆகிய காப்பியங்களை இப்பின்னணி யில் அமைக்கலாம். ஆனால், சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை, பெருங்கதை ஆகியவற்றை இப்பின்னணியில் அமைப்பது இக் காப்பியங்களின் இலக்கிய நெறிக்குப் பொருந்தாது. சிலப்பதி காரம், மணிமேகலை ஆகிய காபபியங்களின் நிலைகளை உள்ளாய்ந்து பார்க்கும்போது இந்த வரலாற்றுண்மை உறுதிப் படும்.

III

வகையியல்

அனுபவ வடிவும் படைப்புக்களின் முதன்மையும்

இலக்கிய வகைக் கொள்கையினை உருவாக்குவதற்கு, இலக்கியம் என்ற ஒன்றினைப் பற்றிய பொருள் அடிப்படை மிக முக்கியமானது. இலக்கியப் படைப்புக்கள் எனப்படுபவை அறிவியலால் உருவான எந்திரங்கள் அல்ல. எந்திரங்களின் கூறுகளை அறிந்து முடிவுகொண்டு விடும் முறையில் இலக்கியத்தின் பொருள் பற்றி முடிவுகொண்டு விடுவது முடியாது. ஏனெனில், ஒரு படைப்பாளி, அனுபவங்களின் விரிந்த பரப்பிற்கு ஒரு மாதிரி அமைப்பைத் தர முயன்றிருக்கும் முயற்சியாகத்தான் இலக்கியப் படைப்பு அமையும்.

எனவே, இலக்கியம் என்பதை, குறிப்பிட்டுக்காட்டி முடிந்திடக்கூடிய ஏதோ ஒரு கூறு மட்டுமே என்று முடிவு கட்டிவிடுதல் இயலாது. மாறாக, பல்வேறு நுண்கூறுகளின் உள்ளிணைந்த ஒரு முழுத் திரளாக இருப்பது இலக்கியம். மனிதனின் பண்பாட்டு யியற்கூறுகளின் பகுதிகளாக இயங்கி அமைவது இலக்கியம்.

இந்நுண்கூறுகள் யாவும் படைப்பாளியின் தன்அனுபவம், அவன்முன் விரிந்திருக்கும் சமூக அனுபவம், அவனைச் சூழ்ந்திருக்கும் இயற்கை உலக அனுபவம் எனப் பிரமாண்டமான இப்படைப்புலக முழுமையின் பகுதிகளாக அமைவன. இவை விரிந்து பரந்து இருப்பினும், படைப்பாளி, இந்தப் பின்னணியில் பெறும் அனுபவங்களுக்கு ஓர் எல்லைப் பரப்புடன் கூடிய மாதிரி வடிவத்தைக் காட்டுகிறான். "ஓர் எல்லைப் பரப்புடன் கூடிய மாதிரி வடிவம்" என்ற இந்நிலை வரவில்லை என்றால் படைப்பாளியின் எண்ணங்கள் எதுவும் தெளிவாகப் பரிமாறிக்கொள்ளப் படுதல் என்பது நிகழாமல் போய்விடும்.[1]

எனவே, ஓர் அனுபவ வீச்சின் பொருள் முழுமையும், ஒரு குறிப்பிட்ட எல்லைப் பரப்புடன் கூடிய மாதிரி வடிவத்தில் வெளிப்படுகிறது என்பதுவே இலக்கியமாகும், இதுவே இலக்கியப் பரிமாற்றம். இந்தப் பரிமாற்றத்தில் வரும் இலக்கிய அனுபவத்தைச் செயற்படுத்துவதில் ஈடுபட்டிருப்பதே அதன் வடிவத்தின் பங்கு. இவ்வாறு செயற்பாட்டுத் தன்மை கொண்ட இந்த வடிவ இயக்கக் கூறுகள், ஒரு படைப்பின் அனுபவ வீச்சுப் பொருள் முழுமையுடன் இணைந்திருப்பவை. இவையில்லாமல் தனித்த நிலையில் வெளியிலிருந்து விதிக்கப்பட்ட கூறுகள் என்று எவையும் இலக்கிய வடிவத்திற்குக் கிடையாது, ஏனெனில் பொருள் முழுமையை உணர்த்துவதில்தான் இவ்வடிவமே ஈடுபடுகிறது. இந்தப் பொருள் முழுமையும் கால்பதித்து நிற்கும் தோற்றமே வடிவமாகும். இத்தோற்றத்தின் அடிப்படையை வைத்தே ஓர் இலக்கிய வகையின் தனித்துவம் தெரியும்.

எனவே, இலக்கிய வகைகளின் அகநிலைக்கூறுகள் அல்லது கட்டமைப்புக் கூறுகள், அவற்றின் ஒருமை ஆகியவற்றை வெளிப்படுத்துவதற்கும், அவற்றினடிப்படையில் வகையியல் கொள்கையை உருவாக்குவதற்கும் அந்தந்த இலக்கியப் படைப்புக்கள் மிக ஆதாரமானவை.

வகையியலைத் தீர்மானித்தல்

இவவாறு இலக்கியப் படைப்புக்களின் அடிப்படையில் வகையியலை உருவாக்கும்போது வகை என்பதை எவ்வாறு தீர்மானிப்பது என்பது ஒரு முக்கியமான கேள்வியாகும். தமிழில் வகை, இனம் என்ற சொற்கள் உண்டு. பாவகை, பாவினம் என்று வேறுபட்ட நிலைகளில் வழங்கப்படுவன அவை. வகை என்பது ஒரு தனியான பொது அமைப்பையும் இனம் என்பது அதன் உள்ளடங்கிவரும் வேறுபட்ட பல்வேறு நிலைகளையும் குறிப்பனவாக உள்ளன. இடைக்காலத்துப் பாட்டியல் நூல்கள் வகை என்று கூறுவதை இனம் என்று கூறி 'இனவியல்' என்று அவற்றின் சில விதிகளை விளக்கியுள்ளன இவற்றின் தன்மைகளை அறியும் நோக்கில், முதலாவதாகத் தொல்காப்பியர் 'வகை' என்பதை எவவாறு தீர்மானிக்கிறார் என்பதைக் காணலாம். 'வகை என்பதை இவ்வாறு பாகுபடுத்தலாம்' என எந்த ஒரு சூத்திரத்திலும் தொல்காப்பியர் கூறவில்லை.

''மாத்திரை அளவும் எழுத்தியல் வகையும் [2]
''ஐவகை அடியும் விரிக்கும் காலை''[3]
''நாலியற்றென்ப பாவகை விரியே"[4]

போன்ற பல சூத்திரங்கள் மூலம், வகை என்ற சொல்லினைப் பொதுவாக வகைப்படுத்தல் என்ற பொருள்படத் தொல்காப்பியர் கையாண்டு செல்கிறார். ஆயினும்,

'வாழ்த்தியல் வகை நாற் பாவிற்கும் உரித்தே''[5]

என்ற சூத்திரத்தில் மேலும் ஒரு கருத்து வெளிப்படுகிறது. 'வாழ்த்தியல் வகை' என்று சொல்லுவதால் பாவகைபோல இலக்கியவகை பற்றியும் இங்குப் பேசுகிறார் என்பதில் ஐயமில்லை. வாழ்த்தியல் வகை நாற்பாவிற்கும் உரித்தே என்று கூறி வாழ்த்தியல் வகையின் யாப்பு வடிவத்தைப்பற்றித் தொல்காப்பியர் கூறுகிறார்.

இனி, வாழ்த்தியல் வகைகளான புறநிலை வாழ்த்து, வாயுறைவாழ்த்து, அவை அடக்கியல், செவிஅறிவுறூஉ என்பவை பற்றித் தனித்தனியாகவே விளக்கியுள்ளார்.

'புறநிலை வாழ்த்து' பற்றிக் கீழ்க்கண்டவாறு கூறுகிறார்.

''வழிபடு தெய்வம் நிற்புறங்காப்பப்
பழிதீர் செல்வமொடு வழிவழி சிறந்து
பொலிமின் என்னும் புறநிலை வாழ்த்தே
கலிநிலை வகையும் வஞ்சியும் பெறஅ''[6]

இச்சூத்திரத்தின் மூலம் புறநிலை வாழ்த்து என்ற செய்யுள் முறைமையில் ஒரு கவிஞன் எவ்வாறு, எந்த முறையில் கவிதைப் பேச்சினை அமைக்க வேண்டும் என்பது பற்றிக் கூறுகிறார். அல்லது, இந்தக் குறிப்பிட்ட முறையில் வாழ்த்துப் பாடல் அமைக்கப்பட வேண்டும் என்று கூறுகிறார் எனலாம். எனவே ஒரு படைப்பமைப்பின் தனித்துவம் பற்றிய விளக்கமே இச்சூத்திரம். இவ்வாறு கூறும்போது ''கலிநிலை வகையும் வஞ்சியும் பெறஅ'' என்கிறார். இதனால் புறநிலை வாழ்த்து என்ற உள்ளடக்கத்திற்குச் சில யாப்பு வடிவங்கள் மட்டுமே பொருத்தமானவை என்று கூறுகிறார் என்பதும் தெளிவாகிறது. ஆகவே, யாப்பு வடிவம், உள்ளடக்கம் போன்றவற்றை இணைத்து ஒரு வகை மாதிரியைச் சுட்டிக் காட்டும் தன்மையை இச்சூத்திரம் நன்கு வெளிப்படுத்துகிறது. இவ்வாறு வகைமையை இனங்காட்டுவதே தொல்காப்பிய மரபு எனலாம். ஆனால், உள்ளடக்கத்தையும் யாப்பு வடிவத்மயும் இணைத்துச் சொல்லப்படும் 'மாதிரி அமைப்புக்களை' மட்டுமே, வகை என்ற சொல்லால் தொல்காப்பியர் கூறவில்லை. ஏனெனில் யாப்புக்களைக் குறிப்பிடும் போதும் 'வகை'கள் என்றே சொல்லுகிறார். ஆங்கிலத்தில் Genre என்று வழங்கப்படுவதற்கு

ஈடான சொல்லாக மட்டும் வகை என்ற சொல்லைக் கருத முடிய வில்லை. ஏனெனில் Genre என்பது பிரிவுபடுத்தல், வகை தொகைப் படுத்தல் என்ற பொதுவான பொருள் உடையது அல்ல. ஆங்கிலத்தில் Class, Classification என்று சொல்லப்படுவது அல்ல Genre என்பது. Genre என்பது இலக்கியப் பொருள் முழுமையின் அனுபவ வீச்சு, கால் பதித்து நிற்கும் தோற்றத்தின் வடிவத்தையே குறிப்பதாகும். Class என்பது வெறுமனே வகை தொகையாகப் பகுக்கப்பட்டதே ஆகும். தொல்காப்பியத்தில், Class என்ற ஆங்கிலச் சொற்பொருளுக்கு நிகரான பொருளிலும் 'வகை' என்ற சொல் ஆளப்பட்டுள்ளது. அத்துடன் 'வாழ்த்தியல் வகை' என்று கூறி விளக்கும் நிலைகளில் Genre என்ற சொற்பொருளுக்கு நிகராகவும் கையாளப்பட்டுளது. ஆனால், Genre என்ற கருத்து தொல்காப்பியர் விரிவாக மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது என்பதில் ஐயமில்லை. தொல்காப்பியரின் இக்கருத்தினை விரிவாகக் காணலாம்.

வகைக் குறிப்பான்கள்

அதற்கு முன்பாக Genre என்பதைத் தீர்மானிப்பதற்குரிய அல்லது இனங்கண்டு கொள்வதற்குரிய முறையில், இக்கால வகையியல் ஆய்வாளர் தந்துள்ள சில பொதுவான எல்லைகளை அல்லது வகைக் குறிப்பான்களைக் (Indicators) காணலாம். கீழ்க்கண்ட சில கூறுகளை ஓர் ஆய்வாளர் வகைக் குறிப்பான் களாகக் கூறியுள்ளார் :[7]

1. ஒரு குறிப்பான பாவிப்புப்பாங்கு (A Representational aspect)

அதாவது, நாடகவியலாகவோ, கதை உரைத்தலாகவோ, கூற்று முறையாகவோ இருக்கும். நாடகம் (Drama), உணர்ச்சிப்பா (Lyric), கதை உரை இலக்கியம் (Narrative Literature) என்று சொல்லப்படுவது இந்த முறையில்தான். இதை வைத்து வகைகளை வேறுபடுத்தலாம்.

2. ஒரு புறநிலைக் கட்டமைப்பு (External Structure)

ஒன்றைத் தொடங்கும் முறை, வளர்த்துச் செல்லும் முறை, முடிக்கும் முறை, இம்முறைக்கெனச் சில கூறுகள் – என ஓர் அமைப்பு இருக்கும். இவற்றினடிப் படையில் வகையியல் அமையும் பெருங்காப்பிய நிலை பேசுங்காலை என்று கூறி, தண்டியலங் காரம் கூறும் வாழ்த்து, வருணனை போன்றவையே இவை. இக்கூறுகளின் வேறுபாடுகள் வகை வேறு பாடுகளாகலாம்.

3. யாப்பு வடிவம் (Metrical Structure)

ஒரு குறிப்பிட்ட வகைக்கு ஒரு குறிப்பிட்ட யாப்பு வடிவம் உண்டு என அமையலாம். பெரும்பாலும் பழங்காலங்களில் ஒரு குறிப்பிட்ட யாப்பு ஒரு குறிப்பிட்ட வகைக்கு என இருந்தது. ஆயினும் நாளடைவில் இந்த நிலை மாறிவிட்டது. கலி, பரிபாட்டு என்பன அகத்திணைக்குரியன என்பது மாறிவிட்டது. ஆசிரியப்பாவில் எல்லா உள்ளடக்கத்திலும், பாடல்கள் எழுதப் பட்டன. ஆயினும் முற்றிலும் அந்தத் தொடர்பு அற்று விடவில்லை. சிற்சில வகைகளுக்குச் சிற்சில யாப்புகள் மட்டுமே பழக்கத்தில் இருந்து வரலாம். எனவே யாப்பும் வகை வேறுபாட்டைக் காட்ட (ஓரளவு) முடியும்.

4. ஒரு குறிப்பிட்ட பருமன் (Size)

சில படைப்புக்களை ஓர் அமர்வில் படிக்கலாம்; இரண்டு அமர்வுகளில் படிக்கலாம். அல்லது மேலும் நீளலாம். இது மிகவும் முக்கியமானது. ஏனெனில் இப்பருமனே ஓர் இலக்கிய வகையின் அனுபவப் பரிமாணத்தைத் தோற்றப்படுத்துவது. பிற்காலச் சிறு கதை, புதினம், குறும்புதினம் போன்ற வகைகளையும் இடைக் காலப் புராண இலக்கிய வகைகளையும் இம்முறையில் அடையாளம் காணமுடியும்.

5. குறிப்பிட்ட அளவியல் (Scale)

இது பருமனை ஒட்டியே அமைவது. அடி அளவு, யா அளவு போன்றவை.

6 எடுத்துக்கொண்ட பொருள் (Subject)

இது, வெறுமனே நோக்கம் என்று உதிரியாக இல்லாமல் ஒரு குறிப்பிட்ட பொருட்பாங்கினைக் கொண்டிருத்தல் ஆகும். காப்பியப் பொருட்பாங்கு உணர்ச்சிப் பாவின் பாங்கிலிருந்து வேறுபட்டது; புதினம் வேறுபட்டது. இதுபோல ஒவ்வொன்றிலும் வேறுபட்ட தன்மை உண்டு. எடுத்துக்கொள்ளும் பொருள்பற்றிய நவிற்சிமுறை வேறுபாடு இது.

7. மதிப்புக்கள் (Values)

மதிப்புக்கள் பற்றிய குறிப்பிட்ட அணுகுமுறை உண்டு. இதன் மூலமாகவே உட்கோள் வெளிப்படலாம். வீரம், புகழ், ஆன்மீகம் போன்றவை இடம்பெறும் முறை வகை வேறுபாட்டைக் காட்டக் கூடும்.

8. மெய்ப்பாடுகள் (Emotional coloration)

9. வேளைகள் (Occasions)

சில வகைகள் சில சூழல்களை வைத்தே உருவாவன. அவைப் பாடல்கள், பழங்காப்பியம் - போன்ற பழைய வகைகள். மற்றும் இன்றையக் கவியரங்கக் கவிதைகள்.

10. நோக்குநிலை (Attitude)

இது வேளையோடு தொடர்புடையதே. குறிப்பிட்ட வேளை களில் ஏற்படும் படைப்பாளியின் மனப்போக்கு அச்சூழலுக்கேற்ப வெளிப்படும் முறை. இம்முறை அதற்குரிய வகைப்போக்கைச் சுட்டிக் காட்டலாம்.

11. பின்னணி (Setting)

சில படைப்புக்களில் உட்கூறுகளின் இணைப்புடன் அமைக்கப் படும் பின்னணி ஆக்கம். ஆனால் சிலவற்றிற்கு இது தேவை யில்லாமல் இருக்கலாம். அமைக்கப்படும் முறை வகை வேறு படுத்தலாம். நடப்பியல்புதினமும் காவியமும் இதில் மிகுந்த வேறு பாடுகொண்டவை.

12. பாத்திரப்படைப்பு (Character)

சிலவற்றிற்கு இது தேவையில்லாமல் இருக்கலாம்; வேறு பட்டும் இருக்கலாம். பாத்திரப் படைப்பின் வேறுபாட்டைக் கொண்டே காப்பியத்தையும் புதினத்தையும் வகைபிரிக்க முடியும்.

13. செயல் (Action)

செயல் வெளிப்படும் முறைகள் வேறுபடுவதும் வகையியலைக் காட்டலாம். வீரச்செயல், ஆன்மிகச் செயல் அடிப்படையிலேயே பழைய காப்பியங்களும் பெருங்காப்பியங்களும் வேறுபடுவன.

14. நடைப்போக்கு (Style)

இது மொழி நிலையில் காணக்கூடியது. ஒரு வகைக்கென்றே கிடைக்கும் முழு இலக்கிய அழுத்தம் சார்ந்தது. பரணி இலக்கிய மொழிப்போக்கினையும் சங்கஇலக்கிய மொழிப் போக்கினையும் படித்தஅளவில் அவற்றின் அனுபவம் வகை வேறுபாட்டை உணர்த்திவிடும்.

மேற்கண்ட பதினான்கு கூறுகள் அனைத்தும் இருந்தால்தான் 'வகை' என்று பொருள் அல்ல. இவற்றில் சில கூறுகள் தேவை இல்லாமல் இருக்கலாம்; சில கூறுகள் சில வகைக்கு முக்கியமானவையாக இருக்கலாம்; சிலவகைக்கு முக்கியமில்லாமல் இரண்டாம் மூன்றாம் நிலைகளிலும் இடம்பெறலாம். ஒருபடைப்பின் வெளியீட்டு வீச்சு எல்லையின் பல்வேறு பொதுக் கூறுகளே இவை. இவற்றை வைத்துக்கொண்டு அப்படியே நூற்றுக்கு நூறு பின்பற்றிச் செல்லவேண்டும் என்பது தேவையில்லை. இவை, வகைக் குறிப்பான்கள் (indicators) மட்டுமே,

இவ்வாறு இன்றைய ஆய்வாளர் வகைக்குறிப்பான்களை வகைப்படுத்திக் காட்டியுள்ளனர். இவற்றைக் கூர்ந்து நோக்கினால் பெரும்பாலும் உள்ளடக்க உருவக்கூறுகளாகவே இருப்பதைக் காணலாம். எனவே, வகையியலை உருவாக்குவதற்கு உருவம் - உள்ளடக்கம் இணைந்து அமைந்த கட்டுமானக் கூறுகளே (elements of construction) காரணங்களாக அமையக் கூடியன எனலாம். இவற்றில் ஏதேனும் ஒன்றுகூடக் காரணமாக அமையலாம். சான்றாக, அங்கதம் என்ற வகை உள்ளடக்க அடிப்படையிலேயே பெயர் கொடுக்கப்பெற்றுள்ளது. இக்குறிப்பான்களை எடுத்துக் காட்டியதன் நோக்கம் இவற்றினையே ஆய்வுக்கு ஆதாரமாகக் கொள்ள வேண்டும் என்ற நோக்கத்தில் அல்ல; இன்றைய ஆய்வு முடிவுகள் பழங்கால முடிவுகளுடன் எவ்வாறு பொருந்துகின்றன அல்லது பொருந்தவில்லை என்பதைக் கணிக்கவே. தொல்காப்பிய நெறியைக் காணும்போது இது விளக்கமுறும். இனி, தொல்காப்பியத்தின் வகையியல் உருவாக்க நெறியைக் காணலாம்.

1. அகத்திணை என்பதை முதலில் எடுத்துக் கொள்ளலாம் குறிஞ்சி, முல்லை முதலான ஏழு திணைகளுக்கும் எனப் பொதுவான பொருள்நிலை மரபுகள், முதல், கரு, உரி என்ற முறையில் விளக்கப்பட்டுள்ளன. இவற்றிற்கெனத் திணை உணர் முறைகள் எனத் தனித்த சில உத்தி முறைகள் விளக்கப்பட்டுள்ளன. கலி, பரிபாட்டு என்ற யாப்புக்களும் விதிக்கப்பட்டுள்ளன. மொத்தமாகப் பார்க்கும் போது அகத்திணை என்பது ஒரு பொதுவான வகையாக (Genre) உள்ளது. குறிஞ்சி, முல்லை முதலிய திணைகள் ஒரு பெரிய வகைக்குள் அடங்கி வரும் வகையினங்களாகக் Sub-Genre) காணப்படுகின்றன.

2. புறத்திணை என்பது இவ்வாறு ஒரு வகையாகக் கொள்ளக் கூடிய அளவில் இல்லை. மேலும், குறிப்பிட்ட சில யாப்பு வடிவங் களும் சொல்லப்படவில்லை. புறம் என்பது ஒரு பெரும் பகுப்புப் (Class) போலவும், அதனுள் அடங்கும் திணைகள் உள்ளடக்கம் ஒன்றைமட்டும் அடிப்படையாகக் கொண்ட வகைகள்போலவும் காணப்படுகின்றன. அதனுள் அடங்கிய துறைகள் வகையினங்க ளாகக் காணப்படுகின்றன.

3. ஆனால், புறநிலை வாழ்த்து, வாயுறை வாழ்த்து, அவை அடக்கியல், செவியறிவுறூஉ ஆகியவற்றின் உள்ளடக்க - யாப்பு வடிவங்களை விளக்கிக் காட்டி அவற்றைத் தனி வகைகளாகவே செய்யுளியல் காட்டுகிறது. முன்னாட்களில் வகையினமாக இருந்து நாளடைவில் இவை வகையாக வளர்ச்சி பெற்றிருக்கலாம். வகை யினம் இவ்வாறு வளரமுடியும். வாயுறை வாழ்த்து, ஆசிரியம், வெண்பா யாப்புகளில் வரும்; அடி அளவு கிடையாது.[8] அவை யடக்கியல், ஆசிரியம், வெண்பாவில் வரும். அடி அளவு கிடை யாது.[9] செவியறிவுறூஉ, ஆசிரியம், வெண்பாவில் வரும்; அடி அளவு கிடையாது.[10] வாழ்த்தியல் வகைகள் பாடாண்திணையில் அடங்குபவை. பாடாண் திணையை வகை (Genre) என்று கூற லாம்; வாழ்த்தியல் வகைகள், இதன் வகையினங்களாக இருந்து தனி வகையியலுடன் நாளடைவில் வளர்ச்சியுற்றன. இதுபோலவே ஆற்றுப்படையும் தனி வகையாக வளர்ச்சி பெற் றுள்ளது.

அங்கதத்திற்கென வெண்பா என்ற யாப்பு வடிவம் தொல் காப்பியரால் குறிக்கப்படுகிறது.[11] மேலும், செம்பொருள், கரந் தது என அங்கதத்தின் உள்ளடக்கமும் விளக்கப்படுகிறது. இவ் வாறு குறிப்பிட்ட சில யாப்பு வடிவங்கள் குறிப்பிட்ட சில இலக்கிய வகைகளுக்கென்று விதிக்கப்படும் நிலையையும் காண்கிறோம்; ஆயினும், நடைமுறையில் ஒரு பாவகை, பல இலக்கிய வகை களுக்கு ஆளப்படுவதையும் காணமுடிகிறது. எனவே, இந்த யாப்புதான் இந்த இலக்கிய வகை என்ற விதிமுறை பழைய காலத்திலேயே நெகிழ்ச்சி பெற்றுள்ளது.

மேலேகண்ட சில குறிப்புக்கள் மூலம், ஓர் இலக்கியத்தின் பொருள், பாவிப்புப் பாங்கு, மெய்ப்பாடுகள், அளவியல், யாப்பு வடிவம், கூற்று முறைகள் போன்ற பல்வேறு கூறுகளின் அடிப் படையில், இலக்கிய வகையியல் கொள்கை தொல்காப்பியரால் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது என்பது தெளிவாகிறது எனலாம். அவர் காலத்திலுள்ள வகையியல் மரபுகளே இவை. எனவே, பொருளதி

காரத்தில் இலக்கியக் கொள்கையாக்கம் வகையியல் முறைமிலான அணுகுமுறையிலேயே காணப்படுகிறது எனலாம். இலக்கியம், இதன் கட்டுமானம் பற்றிய இன்றைய ஆய்வு நெறிகள், தொல் காப்பியர் போன்றோரால் உணரப்பட்டுள்ளன என்பது வியப்பல்ல; இதனால் இன்றையக் கொள்கையைப் பழமையில் பொருத்து வது என்பதும் இதன் பொருள் அல்ல. மாறாக, இலக்கியத்துவப் பொதுப் போக்கினை, மனிதத்துவ அடிப்படையில் இனங்காண்கி றோம் என்பதே பொருள். இதுவே ஒப்பிலக்கிய நெறி. மேலும் இலக்கியப் பொருள் அனுபவப் பரிமாற்றத்தில் கெடுபிடியான விதி கள் பயனைத்தராது என்பதையும் உணர்ந்து பல சூத்திரங்களில் அதனைத் தொல்காப்பியர் சுட்டிக்காட்டுகிறார். அகத்திணைப் பாடல்களில் இடம்பெறும் கருப்பொருள் ஆளுகை பற்றிய கெடு பிடியைக் குறைக்கிறார்.[12] புதிய யாப்புக்களை ஏற்றுக் கொள்கி றார்.[13] மேலும்,

> ''இன்பமும் இடும்பையும் புணர்வும் பிரிவும்
> ஒழுக்கமும் என்றிவை இழுக்கு நெறியின்றி
> இதுவா கித்திணைக்குரிப் பொருள் எனாது
> பொதுவாய் நிற்றல் பொருள்வகை என்ப''[14]

என்ற சூத்திரம் படைப்பாளியின் அனுபவப் பொருளுக்கு விரி வெல்லையைக் காட்டுகிறது. இறுதியாக,

> ''செய்யுள் மருங்கின் மெய்பெறநாடி
> இழைத்த இலக்கணம் பிழைத்தன போல
> வருவ உளவெனினும் வந்தவற் றியலான்
> திரிபின்றி முடித்தல் தெள்ளியோர் கடனே''[15]

என்று பொதுவான இலக்கிய இயல்பு உணர்ந்து தொல்காப்பியர் வகையியலை விளக்குகிறார் என்பதையே இச்சூத்திரங்கள் சுட்டுகின்றன.

இவ்வாறாக, இலக்கிய நெறியை உணர்ந்து, அக்கால இலக்கிய மரபுகளுக்கேற்ப இலக்கியப் படைப்புக்களை வகைப் படுத்தும் பாங்கு தொல்காப்பியத்தில் காணப்படுகிறது. உள் ளடக்கம், யாப்பு வடிவம், பிற உத்திக் கூறுகள் - என யாவும் கணக்கிலெடுத்துக் கொள்ளப்பட்டு வகையியல் அமைக்கப்படும் நிலையைக் காணமுடிகிறது. அகத்திணை விளக்கம் வகை விளக்க மாகவே உள்ளது.

ஆயினும் இந்தக் கொள்கையாக்கம் மிகச் சுருக்கமானதே யாகும். அகத்திணையின் கட்டுமானக் கூறுகளை மட்டுமே மிக விரிவாகத் தொல்காப்பியர் விளக்கியுள்ளார். அகத்திணை

இலக்கியத்தின் அகநிலைக் கூறுகள் புறநிலைக் கூறுகள் இரண்டையும் ஓரளவு இணைத்து ஒருமைப்படுத்தி அகத்திணையை ஒரு வகையாகக் காட்டுவதுபோல பிறவற்றைத் தொல்காப்பியர் விரிவாக விளக்கவில்லை. பெரும்பாலும் உள்ளடக்க அடிப்படையை மட்டும் கொண்டே புறத்திணைப் பகுப்பில் வரும் வகைகள் விளக்கப்பட்டுள்ளன. இந்நிலையிருப்பினும் வகை உருவாக்கப் போக்கு தொல்காப்பியத்தில் காணப்படுவது பெருஞ் சிறப்புக்குரியது. இன்றையப் பல்வேறு திறனாய்வு நெறிப் பாங்குகள் போலவே தொல்காப்பியரும் ஒரு திறனாய்வு நெறியிலேயே இலக்கிய இயல்பற்றிய பொருளதிகாரத்தை எழுதியுள்ளார் என்பதில் சிறிதும் ஐயமில்லை. ஆனால், 'காப்பியம்' என்ற வகைக்கு இப்படிப்பட்ட கட்டுமானக் கொள்கை உருவாக்கம் தொல்காப்பியத்தில் காணப்படவில்லை என்பது குறிப்பிடத் தக்கது. பிற்காலத்தில் எட்டாம் நூற்றாண்டுக்குப்பின் தோன்றிய பாட்டியல் நூல்களும் சில அலங்கார நூல்களும் (அணிநூல்கள்) காப்பியம் பற்றிப் பேசுகின்றன. இவை காப்பியம் என்ற வகையைப்பற்றி எந்த முறையில் விளக்குகின்றன என்பது பற்றி இனிக் காணலாம். இந்நூல்கள் யாவும் வடமொழி அலங்கார சாத்திரங்களின் செல்வாக்கு இலக்கியத்திலும், பிராமணீயச் செல்வாக்கு சமுதாயத்திலும் ஏற்பட்ட பிறகே தோன்றியவை.

இலக்கண வரையறைகள்

இந்நூல்களில் சிறப்பாகச் சொல்லப்படுவது தண்டியலங்காரமாகும். கி. பி. 6-8-ஆம் நூற்றாண்டுக் காலத்தில் தோன்றிய வடமொழி நூலான காவியதர்சம் என்ற நூலின் ஓரளவு தமிழ் வடிவமே தண்டியலங்காரம். இது கி. பி. 12-ஆம் நூற்றாண்டில் செய்யப்பட்டது. காப்பியம் பற்றித் தமிழ்த் தண்டியலங்காரம் கூறுவதற்கும்[16] வடமொழி நூலுக்கும் பலவேறுபாடுகள் உண்டு என்பதைப் பேரா. வையாபுரிப்பிள்ளை, டாக்டர் ஆர். விஜயலட்சுமி ஆகியோர் விளக்கியுள்ளனர்.[17] காப்பியத் தலைவன், காப்பிய அமைப்பு போன்றவற்றில் காவியதர்சத்தினின்றும் வேறுபட்ட விளக்கங்கள் தண்டியலங்காரத்தில் உள்ளமையை விளக்கியுள்ளார்கள். இதன் சூத்திரங்களைக் காப்பியயியல் அடிப்படையில் பார்க்கும்போது கீழ்க்கண்ட கூறுகள் விளக்கப்பட்டுள்ளன எனலாம்.

1. புறநிலைக் கட்டமைப்பு
2. பின்னணி
3. மெய்ப்பாடு முதலிய நாடகக் கூறுகள்

4, காப்பியத் தலைவன் பண்பு
5. காப்பிய உட்கோள்
6. காப்பிய நடை
7. காப்பிய ஒருமை
8. காப்பியத் தன்மையின் வேறுபாடுகள்

இனி, இவற்றைச் சிறிது விரிவாகக் காணலாம்.

1. தண்டிஅலங்காரத்தில் வரும் "வாழ்த்து, வணக்கம், வரு பொருள் இவற்றினொன்றேற்புடைத்தாகி முன்வரல்" என்ற பகுதியும் "நன்மணம் புணர்தல் முதல் பரிச்சேதம் என்னும் பான்மையின் விளங்கி" என்பது வரை உள்ள பகுதியும் புறநிலைக் கட்டமைப்புப் பற்றிய பகுதிகள். காப்பிய நிகழ்ச்சியைத் தொடங்கும் முறை, இடையில் வரும் கதை நிகழ்ச்சிகளின் பொதுவான சில போக்குகள், காப்பியத்தின் அளவு, காப்பியத்தின் உட்பிரிவுகள் போன்றவைபற்றிய குறிப்புக்களே இப்பகுதி. ஆனால், இவற்றை முன்மாதிரியாகக் கொண்டு அப்படியே எல்லாக் காப்பியங்களின் கட்டமைப்புக் கூறுகளையும் மதிப்பிட வேண்டும் என்ற தேவையில்லை. கட்டமைப்பு என்ற அளவில், காப்பியக்கதை எவ்வாறு தொடங்கப்படுகிறது, வளர்க்கப்படுகிறது என்பவற்றை அந்தந்தக் காப்பியங்களிலிருந்தே அறிந்து வரைவெல்லைகளைத் தேட வேண்டும். தண்டியலங்காரத்தில் உள்ள "மலை கடல் முதல்...... இருசுடர்த் தோற்றம்' வரையுள்ள வருணனை பற்றிய பகுதியைப் பின்னணி வருணனை எனக் கூறலாம். தண்டியலங்காரம் கூறியுள்ள கட்டமைப்புக் கூறுகள், பின்னணி வருணனைகள் போன்றவை சிலம்பிலோ மணிமேகலையிலோ தண்டி கூறும் முறையில் இல்லாமல் இருக்கலாம்; அவை இருக்கின்றனவா, இல்லையா என்று பார்ப்பதைவிட அந்நூல்களில் இருப்பவை எவை, எப்படி என்பவற்றை வெளிக்கொணர்வதே காப்பிய ஆய்வாகும். இதுபோலவே காப்பியத்தின் உட்பிரிவுகளையும், நடையையும், யாப்புக்களையும் அக்காப்பியங்களின் நிலையிலிருந்தே கணிக்க வேண்டும். சருக்கங்களாக உள்ளனவா, இலம்பகங்களாகவா அல்லது இவையில்லாமல் வேறு பெயரில் உள்ளனவா, ஏன் இவ்வாறுள்ளன என்று காண வேண்டும். இனி,

"ஒரு திறப்பாட்டினுப் பல திறப்பாட்டினும்
உரையும் பாடையும் விரவியும் வருமே'

என்பது ஒரு பொதுவான உரை. மொழி பற்றிய குறிப்பே எனலாம். இது போலவேதான் "பாவிக மென்பது காப்பியப் பண்பே" என்ற பகுதியும் ஆகும். இங்கும் பாவிகத்தினைப்பற்றிய

எந்த விளக்கமும் இல்லை. இதனை Sense of design என டாக்டர் இராமகிருஷ்ணன் கூறுவார்.[18] ஆனால், தண்டியில் இதுபற்றிய விரிவான விளக்கம் இல்லை.

இனி, ''சுவையும் பாவமும்'' என்ற பகுதியும் ஒரு பொதுவான குறிப்பேயாகும். இங்கே உணர்ச்சி வெளிப்பாடும் மெய்ப்பாடும் இணைந்து வெளிப்படுதல் பற்றிக் குறிப்பாக விளக்கப்படுகிறது. ஆனால், இதற்கும் பாத்திரப் படைப்பிற்கும் காட்சி உருவாக்கத்திற்கும் உள்ள தொடர்பு விளக்கப்படவில்லை. இத் தொடர்புடனேயே காப்பியப் படைப்புக்கள் அமைந்திருக்கும்.

''தன்னிகரில்லாத் தலைவனை உடைத்தாய்'' என்ற பொதுவான விளக்கமும் இவ்வாறே காப்பியத் தலைமைப் பாத்திரப் படைப்புப் பற்றிய பொதுவான விளக்கமேயாகும். 'தன்னிகரில்லாத் தலைவன்' என்ற கூற்று காவ்யதர்சத்திற்கு முரணானது என்பர்.[19] ஆயின், சமணத் தமிழ்க் காப்பியத் தலைவர்களின் படைப்பு அடிப்படையில் தண்டி இதனைக் கூறுகிறார் எனக் கொள்ளலாம். இவ் விளக்கத்திலும் பாத்திரப் படைப்புப் பற்றிய முழுமையான செய்தி இல்லை. பாத்திரப் படைப்பும் நாடகத் தன்மையும் இணைந்து செல்வதே காப்பியப் போக்காகும்.

அடுத்ததாக, ''நாற்பொருள் பயக்கும் நடைநெறி'' என்பதும் ''அற முதனான்கின் குறைபாடுடையது காப்பியமென்று கருதப் படுமே'' என்பதும் ஆய்வுக்குரியன. இக்குறிப்புக்கள் மூலம் நாற்பொருள் உடையது பெருங்காப்பியம் என்றும் ஒன்று குறைந்தது காப்பியம் என்றும் வகைப்படுத்தும் நிலையினைக் காண முடிகிறது.

நான்கில் ஒன்று குறைதல் என்றால் எந்த ஒன்றும் குறையலாம் அல்லவா? அப்படியெனில் எப்படிப்பட்ட தன்மையில் ஒன்று குறைந்து காப்பியமாகும்? இது பற்றிய விளக்கங்கள் இல்லை.

தண்டியலங்காரம் கூறும் விளக்கங்கள் மிகப் பொதுவானவையே. காப்பியக் கொள்கையோடு தொடர்புடைய பல கூறுகளைக் கூறுகிறார் என்பதில் ஐயமில்லை. அவற்றை ஓர் ஒழுங்கு முறையில் காப்பியப் போக்குகளின் முழுமை சார்ந்து அமைக்கவில்லை. கூறுகளுக்கும் காப்பிய அமைப்பிற்கும் உள்ள தொர்பு விளக்கப்படவில்லை, பாத்திரப் படைப்புப் பற்றிய

காரண காரிய விளக்கம் இல்லை. வகை வேறுபாடு இலக்கிய அடிப்படையில் கொள்ளப்படாமல், ''தர்மார்த்தகாமமோட்ச'' மென்ற நான்கு புருஷார்த்தங்களின் அடிப்படையில் மட்டுமே கொள்ளப்பட்டுள்ளது. இவற்றிற்கு அடிப்படை ஆதார நூல் களாகச் சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை ஆகிய நூல்களைக் கொள்ளச் சிறிதும் இடமில்லை. எனவே, இதன் அடிப்படையிலோ அல்லது இதனைப் போன்ற காப்பிய நெறி பற்றிப் பேசும் பிற இலக்கண நூல்களின் அடிப்படையிலோ தமிழின் பழங் காப்பியங் களுக்குக் கொள்கை வகுக்க முடியாது. வெண்பாப்பாட்டியல், நவநீதப்பாட்டியல், மாறனலங்காரம், சிதம்பரப் பாட்டியல் போன்ற பல்வேறு பிற்கால நூல்களும் காப்பியம் பற்றிப் பேசுகின்றன. இவற்றிலும் சில தனித்தன்மைகள் உண்டு. ஆயினும் தண்டியலங்காரம் விளக்கும் முறையிலேயே இவையும் அமைந்துள்ளன.[20]

வெண்பாப்பாட்டியல் கூறுவது பெரும்பாலும் தண்டி கூறுவதை ஒத்ததே. கூடுதலாகப் புராணம் என்பது பற்றிய விளக்கமும் இணைந்துள்ளது. நவநீதப் பாட்டியலும் தண்டி யலங்காரம் போலவே விளக்குகிறது. மாறன் அலங்காரத்தில் அவையடக்கம் இடம்பெறுகிறது. அவையடக்கம் காளிதாசனால் தோற்றுவிக்கப்பட்ட பிறகே இலக்கண நூல்களில் இடம் பெறலாயிற்று என்பர்.[21] மற்றவை யாவும் தண்டியலங்காரக் கருத்துக்களே. சிதம்பரப் பாட்டியலும் இவ்வாறே அமைந்துள் ளது. பன்னிருபாட்டியலின் வித்து, எண், துளி, விருத்தியல், கொடி என்று, சந்தி எனப்படும் நிகழ்ச்சிப் பின்னல் பற்றிய குறிப்பு உள்ளது. இது, நாடகவியலுக்கேற்ப அமைந்ததாகும். இக் குறிப்புக்கள், ஓரளவு நாடகப் பண்பை மேலோட்டமாக விளக்குவ தாக உள்ளன எனலாம். எனவே, பிற்காலத்தில் வடமொழியில் தண்டி எழுதிய ''காவியதர்சம்'' என்ற நூலை ஒட்டிச் சில மாறுதல்களுடன் காப்பிய இலக்கணங்கள் எழுதப்பட்டன. இவற்றை வைத்துப் பழைய தமிழ்க் காப்பியங்களின் நெறியைக் கணித்தல் இயலாது; பொருந்தாது. பிற்கால வடமொழி அணி இலக்கண மரபுச் செல்வாக்கு இல்லாமல் எழுதப்பட்ட காப்பியங் களே சிலம்பு, மணிமேகலை, பெருங்கதை ஆகியன. இதில் ஆய்வாளர்க்குக் கருத்து வேறுபாடில்லை.[22]

உரையாசிரியர் கருத்து

அடியார்க்கு நல்லாரும் பிற்காலச் சூழலுக்கேற்பவே சிலப்பதி காரத்தை விளக்கியுள்ளார். காப்பியம் என்பது பற்றித் தண்டி யலங்காரம் கூறும் கருத்தை ஒட்டியே தொல்காப்பியர் கூறும் அம்மை முதலிய எட்டு வனப்புக்களையும் அடியார்க்கு நல்லார் விளக்கியுள்ளார்.

''அம்மை முதலிய எட்டு வனப்பும் தொடர்நிலைச் செய்யுட்கு இலக்கணமென்று கூறியவர் 'இழுமென் மொழியான் விழுமியது நுவலினும், பரந்த மொழியானடி நிமிர்ந்தொழுகினும்' என்பதனால், குவிந்து மெல்லென்ற சொல்லாலும் பரந்து வல்லென்ற சொல்லானும் அறம் பொருள் இன்பம் பயப்ப ''வீடென்னும் விழுமிய பொருள் பயப்ப'' ஒருகதை மேற் கொச்சகத்தாலும் ஆசிரியத்தாலும் வெண்பா வெண்கலிப்பாவானும் மற்றும் இன்னோரன்ன செய்யுட்களாலும் கூறுகவென்றமையான், இத்தொடர்நிலைச் செய்யுள் அங்ஙனங் கூறிய தொடர்நிலை என உணர்க''[23] என்கிறார்.

''முந்து நூல்களிற் காப்பிய மென்னும் வடமொழிப் பெயர் இன்றேனும்''[24] என்று கூறும் அடியார்க்கு நல்லார், தொல்காப்பியர் முதல் இளங்கோ வரை காப்பிய நெறியைத் தண்டி போன்ற பிற்காலத்தோர் நெறியிலேயே அணுகியதால்தான் நாற்பொருள் பற்றிக் கூறுகிறார். எனவேதான் சிலம்பில் மூன்று பொருளே உள்ளன என்று கருதி, மணிமேகலையையும் இதனுடன் இணைத்து நாற்பொருளை நிறைவு செய்கிறார். இவ்வாறு இணைப்பது செயற்கையானது என்பது பின்னர் விரிவாக விளக்கப்படும்.

''அத்துறவினை (மணிமேகலை)ப் பின் வைத்து அதனோடு நாற்பொருளும் பூரித்துப் பெருங்காப்பியமாக முடித்தலைக் கருதி.........''[25] என்பது அடியார்க்கு நல்லார் கருத்து. துறவு என்பதை விடு என்ற நான்காம் பொருளாக இணைக்கிறார். மேலும், இரண்டு தனித்தனிக் காப்பியங்களை ஒன்றாக இணைத்துக் காட்டுவது விந்தையாக உள்ளது. இந்த முறையில் எவற்றையும் இணைத்துக் கூறமுடியும். இவ்வாறு இணைப்பது இக்காலப் பட்டிமன்ற விவாதங்கள் போன்றதே. இப்படிப்பட்ட அணுகு முறையானது பிற்காலத் தண்டி போன்ற நூலின் விதிகளைப் பொருத்திப் பார்க்கும் முறையாகத் தோன்றுகிறது. இந்த அணுகு முறையிலிருந்து விடுபட்டாலேயே நேரிய இலக்கிய ஆராய்ச்சி வளர முடியும்.

சீவக சிந்தாமணிக்கு உரை எழுதிய நச்சினார்க்கினியர், தொல்காப்பிய அடிப்படையிலேயே சிந்தாமணி அமைந்ததாகக் கூறுகிறார். கூறி, *சீவக* சிந்தாமணியைத் தொல்காப்பியர் கூறும் 'தோல்' என்ற வனப்பினுள் அடக்குகிறார். இதில் மிகவும்) உறுதியாக உள்ளார், நச்சினார்க்கினியர். அவர் கூறுகிறார் :

' அகத்தியத்தின் வழிநூல் தொல்காப்பிய மாதலானும் பிறர் கூறிய நூல்கள் நிரம்பிய இலக்கணத்தின் அன்மையானும் அந் நூலிற் கூறிய இலக்கணமே இதற்கிலக்கணம் என்றுணர்க ... ... இத்தொடர் நிலைச் செய்யுள் தேவர் செய்கின்ற காலத்திற்கு நூல் அகத்தியமும் தொல்காப்பியமும் .. ... - ......''[20]என்கிறார்.

கி. பி. எட்டாம் நூற்றாண்டுக்குப் பின் தோன்றிய சமண நூலான சீவக சிந்தாமணியை இவ்வாறு பழைய நூலான தொல் காப்பியத்தின் விளக்கத்தோடு பொருத்திப் பார்க்கிறார் நச்சினார்க் கினியர். தோல் என்ற வனப்பே தொடர் நிலைச் செய்யுட்களின் அமைப்பைப் பற்றியது மட்டும் தானா என்பதே ஐயத்திற்குரியது. ஆயினும் ஒரு மரபாக உரையாசிரியர்கள் வனப்புக்களைத் தொடர் நிலைச் செய்யுளோடு மட்டுமே பொருத்திப் பார்த்துள்ளனர். ஆழ்ந்து நோக்கும்போது, அடியார்க்கு நல்லார், நச்சினார்க்கினியர் போன்றோர் பழைய இலக்கிய மரபையும் பிற்கால அலங்கார நூல்கள் கூறும் இலக்கணக் கருத்துக்களையும் இணைத்து, பழமையை அவர்கள் காலத்திற்கேற்ற முறையில் இணைவுபடுத்தி அமைத்தனர் எனலாம். உரையாசிரியர்கள் எல்லோருக்கும் உள்ள பொதுவான போக்கு இது. மேலும், தமிழ்க் காப்பியங்களின் கட்டுமான விதிகளின் விரிவான அடிப்படைக் கூறுகள் அக்காப்பியங் களின் அடிப்படையில் இவ்வுரையாசிரியர்களால் உருவாக்கப்பட வில்லை. பொதுவான கூற்றுக்களாகவே தந்துள்ளனர். அவர்கள் காலப்போக்கு இது. இதைப் பெரிய குறையென்று ஒதுக்கி மதிப்பிடத் தேவையில்லை.

ஆயினும், தமிழ்க் காப்பியங்களின் தொடக்க காலக் கட்டுமானக் கொள்கைகளை உருவாக்க உரையாசிரியர்களின் நெறி முழு அளவில் பொருந்தாது எனலாம். காப்பிய வகை பற்றிய கொள்கையினை உருவாக்க, தொடர்புடைய காப்பிய நூல்களே ஆதாரமாகக் கொள்ளப்பட வேண்டும் என்ற கருத்தும், இந்த ஆதார மூலங்களிலிருந்தே தமிழ்க் காப்பியக் கொள்கை உருவாக்கப்பட வேண்டும் என்ற கருத்தும் இதனால் வலுவாகின்றன. ''இலக்கியங்களைப் புறம் போய் ஆராயக் கூடாது; நூலளவில் நின்றே திறங்காண வேண்டும்'' என்று பேராசிரியர் வ. சுப. மாணிக்கம் அவர்கள் கூறுவதே சரியான நெறி எனலாம்.[27]

இந்த அடிப்படையுடன், தமிழ்க் காப்பிய இயலின் முறைமை எவ்வாறு தொடங்கியுள்ளது என்பதை, முதலாவதாக, சிலப் பதிகாரம், மணிமேகலை என்ற இரண்டு காப்பியப் படைப்புக்கள் மூலம் காணும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்படுகிறது; இது கீழ்க்கண்ட முறையில் அமைகிறது :

1. காப்பியம் என்பது கதை உரை கவிதையாதலால் கதைப் பொருள் என்ன, அது எவ்வாறு காப்பிய இயலில் பொருந்துகிறது என்பது பற்றியும், கதையானது எவ்வாறு ஆசிரியரால் பின்னப் பட்டுள்ளது, ஏன் அவ்வாறு பின்னப்பட்டுள்ளது என்பது பற்றியும் முதலாவதாக மதிப்பிடப்படும். காப்பியத்தில் கதையின் பங்கு பற்றிய பிரிவாக இது அமைக்கப்பட்டுள்ளது. இதனுள் (1) அடிப் படைக்கதை (2) கதைகளின் இணைவு (3) நிகழ்ச்சிப் பின்னல் என்ற விவரங்கள் அடங்கும்.

2. அடுத்து, காப்பிய நிகழ்ச்சிகளில் உயிர்ப்புடன் இயங்கும் பாத்திரங்கள் பற்றிய 'பாத்திரப் படைப்பு' என்ற பகுதி அமையும்.

3. மூன்றாவதாகப் புறநிலைக் கட்டமைப்புக் கூறுகள் பற்றிய மதிப்பீடும் இடம் பெறும். இப்பகுதியில், வருணனைகள், மற்றும் பல உத்திகள் பற்றிய விவரங்கள் இடம் பெறும்.

4. வகையியலின் அடிப்படைக் கொள்கை பற்றிய சுருக்கம் இடம் பெறும்.

IV

சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை

1. கதையும் நிகழ்ச்சிப் பின்னலும்

அடிப்படைக் கதை

காப்பியம் படைக்கும் கவிஞன் நாட்டு மக்களுக்கு நன்கு அறிமுகமான கதையையே எடுத்துக் கொள்வான். அக்கதையை முழுமையாகவோ, அல்லது குறிப்பிட்ட பகுதிகளாகவோ தன் நோக்கத்திற்கேற்ப அமைத்துக் கொள்வான். ஒரு கதையை மட்டுமன்றிப் பல கதைகளையும்கூட இணைத்துக் கொள்வான். இணைத்துக் கொள்ள வேண்டும் என்ற கட்டாயமும் இல்லை. காப்பியக் கவிஞன் தன் நோக்கம் நிறைவேற எந்த வழிமுறை நயமாகவும் வலுவாகவும் அமையும் என்று கருதுகிறானோ அதற்கேற்பவே அமைந்துக் கொள்வான்.

சிலப்பதிகாரம் என்றவுடன் கண்ணகி கதையைப்பற்றி மட்டும்தான் பொதுவாக முதன்மைப் படுத்தப்படுகிறது. ஆனால், சிலப்பதிகாரம் என்பது இரண்டு கதைகள் இணைப்புப் பெற்ற ஒரு கதையாகும். ஒன்று, கண்ணகி கதை; இரண்டாவது சேரன் செங்குட்டுவன் கதை, இந்த இரண்டு கதைகளுக்கும் சம பங்கு உண்டு. இவ்விரண்டுமே அடிப்படைக் கதைகள் இதனை இரு பகுதிக் கதை (Two parts-story) என்பர்.[1]

ஒன்று கோவலனின் குடும்பக்கதை; மற்றொன்று செங்குட்டுவனின் அருஞ்செயல்கதை.

கோவலனின் குடும்பக் கதையில் அக்காலத்திற்கேற்ற இயல்பான நடப்பியல் பாங்கு முழுமையாக இருப்பதாகக் கொள்ளல் முடியாது. புகார் நகரின் இருபெரு வணிகக் குடும்பங்

களில் ஏற்பட்ட மிகப்பெரிய அழிவு இக்கதையின் ஒரு முக்கியமான பகுதி என்பதில் சிறிதும் ஐயமில்லைதான். ஆயினும் சிலப்பதி காரத்தில் இளங்கோ காட்டுவது போலவேதான் எல்லா நிகழ்ச்சி களும் நடந்தன என்று கொள்ள இன்று யாரும் தயாராக இருக்க மாட்டார்கள். அப்படிக் கருதினால் அது இலக்கிய உண்மைக்கு மாறுபட்டதே.

கண்ணகியைக் கற்பாற்றலின் வீர மங்கையாக, வீரக்கற்பின் பத்தினித் தெய்வமாக இளங்கோ அமைக்கிறார். இளங்கோ அமைக்கும் இத்தெய்வ மரபு தமிழ்ப் பண்பாட்டில் வழிவழியாக வந்த ஒரு மரபே.

குன்றக் குறவர்கள் கண்ணகியை வேங்கைமர நிழலில் பார்த்தனர். ''மலை வேங்கை நறுநிழலின் வள்ளிபோல்வீர்''[1] என அவர்கள் அவளை விளித்ததாக இளங்கோ கூறுவார். வள்ளி என்னும் தெய்வம் பழந்தமிழரிடையே ஆதிகாலந்தொட்டே இருந்து வரும் ஒரு செழிப்புத் தெய்வம். குறிஞ்சிநில மக்களுக்கு உரிய தெய்வம்.

வேங்கை மரத்தடியில் தெய்வம் தோன்றுதல் என்ற இப் பழைய தெய்வ மரபினைச் சிலப்பதிகாரமே எடுத்துக்காட்டுகிறது. சிலம்பாற்றங்கரையில் இத் தெய்வத்தைக் காணலாம்.

''நிலம்பக வீழ்ந்த சிலம்பாற் றகன்றலைப்
பொலங் கொடி மின்னிற் புயலைங்கூந்தற்
கடிமல ரவிழ்ந்த கன்னி காரத்துத்
தொடிவளைத் தோழி ஒருத்தி தோன்றி''[2]

என்பார் இளங்கோ. மரத்தடித் தெய்வங்கள் தொல்பழம் மக்களின் தெய்வங்களே. இவை தொல்காலத் தாய்த் தெய்வ வழிபாட்டை ஒட்டியவை. இத் தொல்தெய்வ மரபை, இளங்கோ வடிகள், கண்ணகியுடன் சேர்த்துக் குன்றக்குறவர் என்ற மலை மக்களின் பண்பாட்டுடன் இணைந்த தெய்வமாகக் காட்டுகிறார்.

இதுபோலவே, ஒரு முலையைத் திருகி விட்டெறிந்த மரபும் பழைய தமிழ்க் கற்பு மரபே. நற்றிணைப் பாடலொன்று இதனைக் காட்டுகிறது.

''எரிமருள் வேங்கைக் கடவுள்காக்கும்
குருகார் கழனியின் இதணத்து ஆங்கண்
ஏதிலாளன் கவலை கவற்ற

ஒருமுலை அறுத்த திருமா உண்ணிக்
கேட்டோ ரனைய ராயினும்
வேட்டோ ரல்லது பிறரின் னாரே''[3].

இப்பாடல் பகுதி மூலம் அயலொருவன் செய்ததனாலாய கவலை வருத்துதலால் ஒரு கொங்கையை அறுத்தவள் திருமா உண்ணி என்ற குறிப்புக் கிடைக்கிறது. இத்திருமா உண்ணியும் வேங்கை மரத்தடியிலேயே காட்டப்படுகிறாள். உண்ணிநீலி என்றும், ஒற்றைமுலைச்சி என்றும், கொற்றி உண்ணி என்றும் மலையாள நாட்டில் இன்றும் வழங்கப்படும் தெய்வங்கள் உண்டு.[4] இவை கண்ணகியைக் குறிப்பனவே. முற்காலத்து வேங்கை மரநிழலில் ஒருமுலை அறுத்த தெய்வக்கற்பினள் திருமா உண்ணி, புலவர்களின் பாடல்களில் உவமையாக எடுத்துக்காட்டத்தக்க அளவு மக்களுக்கு நன்கு தெரிந்த சிறப்பினள். கற்புக்காத்த வீரப் புகழ் மரபுக் கதையாக (Legend)த் தமிழகத்தில் வழங்கப்பட்டு வந்த கதையே திருமா உண்ணியின் கதை எனலாம்.

வேங்கைமர நிழல் தெய்வம் என்பது சைனர்களின் இயக்கி(யட்சி)த் தெய்வம் என்பர்.[5] இக்கருத்தினை ஏற்றுக் கொண்டாலும் கொள்ளாவிட்டாலும், தமிழ்நாட்டுக் குன்றுவாழ் மக்களின் தெய்வமாகவே அத்தெய்வம் இருந்தது என்பதில் ஐயமில்லை. அத்தெய்வம் ஒரு கற்புத் தெய்வம். இத்தெய்வ மரபைக் கண்ணகியுடன் இணைத்துப் புதிய தெய்வமரபை உருவாக்குகிறார் இளங்கோ.

இத்தெய்வக்கற்பு மரபு தவிர, பழங்காலத் தலைவர்களின் குடும்ப வாழ்வில் கணவன் மனைவி உறவில் சிக்கல் இருந்தமையையும், கணவனால் கைவிடப்பட்ட ஒரு பெண்ணைப் பற்றிய செய்தியையும் பழந்தமிழ்ப் பாடல்கள் காட்டுகின்றன. பேகன் என்ற தலைவன் தன் மனைவி கண்ணகி என்பவளைப் பிரிந்து இன்னொரு பெண்ணிடம் இருந்ததையும், கண்ணகியின் துயரத்தைப் போக்கப் புலவர்கள் எடுத்துக் கொண்ட முயற்சி பற்றியும் பழம் பாடல்கள் விரிவாகக் கூறுகின்றன.[6] கணவனால் கைவிடப்பட்ட பெண்களுக்குத் தனியாக உதவி புரிதலை ஒரு முக்கியக் கடமையாக உதயணன் கொண்டான் எனப் பெருங்கதை மூலம் அறிகிறோம்.[7] எனவே, தலைவியைப் பிரிந்து இன்னொருத்தியிடம் வாழ்தல் என்ற ஒரு குடும்பச்சூழல் பின்னணியில் கோவலன் செயலும் பொருந்தி விடுகிறது. கண்ணகி என்ற பெயரே, கணவனால் கைவிடப்பட்ட அல்லது தனிமைப்படுத்தப் பட்ட மனைவியின் துயரநிலையைக் குறிப்பாகக் காட்டி அமையக் கூடியது எனலாம்.

இச்சூழலினால், தவறு செய்யாது கற்புடன் வாழும் பெண்கள் பற்றிய ஏராளமான நாட்டார் கதைகளும் அக்காலத்தில் இருந்திருப்பதில் வியப்பில்லை. கண்ணகி தன் ஊர்ப் பெருமையைப் பற்றிக் கூறும் போது ஏழு கற்புடைய மகளிரின் கதைகளைக் கூறுகிறாள். இக்கதைகள் அக்கால மக்களிடையே வழங்கி வந்த நாட்டார் கதைகள் என்பதில் சிறிதும் ஐயமில்லை. எனவே, இத்தகைய ஒரு தெய்வக் கற்பு மரபு சார்ந்த பண்பாட்டுச் சக்தியை அப்படியே எடுத்துக் கொண்டு, கோவலனின் மனைவியின் கற்பு வாழ்வுடன் இணைத்துக் கொள்கிறார் இளங்கோ. (கோவலன் குடும்பக் குலைவுக் கதையும் உண்மையில் நிகழ்ந்திருக்க கூடியதே) இவ்வாறு இணைத்துக் கொண்டு, தமிழர் அறிந்த தெய்வ மரபிற்குரியவளாகப் படைத்துக்காட்டி, இறுதியில் சேர நாட்டில் புதிய பத்தினித் தெய்வமாக மாற்றுகிறார் இளங்கோ. இம்மாற்றத்தைச் செயல்படுத்துபவனே செங்குட்டுவன். எனவே, இளங்கோவின் பார்வையில் நோக்கினால்தான் செங்குட்டுவன் கதை சிலப்பதிகாரத்தில் இடம் பெற்றிருப்பது ஏன் என்பது தெரியும்.

இவ்வாறு தொல் கற்பு மரபில் புதிய பத்தினி மரபை ஏற்படுத்துவது போலவே, இதனைச் செயல்படுத்தும் செங்குட்டுவனின் வீர மரபினையும் தொல் தமிழரின் வீரமரபு வழியிலேயே இளங்கோ சொல்லுகிறார்.

நடுகல் மரபு பழந்தமிழரின் வீர வாழ்வியல் மரபே. மேலும், இமயத்தில் சின்னம் பொறித்தல் என்ற உணர்வு பழந்தமிழ் மன்னர்களுக்குரிய ஒரு பொதுவான பெருமை உணர்வே. செங்குட்டுவனைப் போலவே கரிகாலனும் சின்னம் பொறித்ததாகக் குறிப்பிடப்படுகிறான். இதனைச் சிலப்பதிகாரமே எடுத்துக் காட்டுகிறது.

''செருவெங் காதலிற் திருமா வளவன்
வாளுங் குடையு மயிர்க்கண் முரசும்
நாளொடு பெயர்த்து நண்ணார்ப்பெறுகஇம்
மண்ணக மருங்கினென் வலிகெழு தோளெனப்
புண்ணிய திசைமுகம் போகிய அந்நாள்''[8]

எனச் சிலப்பதிகாரம் காட்டுகிறது. அக்காலப் பெருமைமிகு செயலாகக் கருதப்பட்ட இவ்வீரச் செயல் ஒன்றினைச் செங்குட்டுவன் என்ற சேர மன்னனும் நிகழ்த்தி இருக்கக் கூடும்,

தவிர இமயம் முதல் குமரிவரை புகழ் பெறுதல் என்ற அவா மன்னர்கள் அனைவருக்கும் உண்டு. (இது விரிவாக இரண்டாம் பகுதியில் விவரிக்கப்பட்டுள்ளது) புலவர்கள் இப்படிப்பட்ட புகழ் மரபில் மன்னர்களை மிகுதியாக வாழ்த்தியுள்ளனர்.

இறந்த வீரனுக்கு நடுகல் எடுப்பது, அந்நடுகல் மரத்தடியில் இருப்பது, அவ்வீரக்கல் நாளடைவில் கடவுளாக மாறுதல் என்ற செய்தியை மலைபடு கடாஅம் தெளிவாகக் காட்டுகிறது.

''செல்லுந் தேயத்துப் பெயர் மருங்கறிமார்
கல்லெறிந் தெழுதிய நல்லரை மராஅத்த
கடவுளோங்கிய காடேசு கவலை''[9]

கல்மரபு தெய்வ மரபாக இருந்தது. மேற்காட்டிய சான்றில் வெண் கடம்ப மரத்தடியிலேயே தெய்வம் பேசப்படுவது குறிப்பிடத்தக்கது. இக்கல் மரபு தெய்வ மரபாகும் சடங்குகளைத் தொல்காப்பியம் எடுத்துக் காட்டுகிறது.[10]

எனவே, பழந்தமிழ் மன்னரின் வீர மரபையும், வீரர்கள் தெய்வமாக்கப்படும் மரபையும் எடுத்துக் கொண்டுள்ளார் இளங்கோ. இதுவே செங்குட்டுவனின் வீரக்கதை. ஆனால், போர் வீரருக்காகக் கல் அமைத்தல் என்று இல்லாமல் கற்பு மாதர்க்குக் கல் அமைத்தல் என்ற அடிப்படையில் அச்செயலை நிகழ்த்திய தாகச் செங்குட்டுவன் கதையையும் இளங்கோ அமைத்துக் கொள்கிறார். பழங்கால வீரயுக மரபு வேறு ஒரு மரபாக உரு மாற்றம் கொள்கிறது.

தெய்வக் கற்பும் வீரமரபும் இவ்வாறு இருகதைகளின் வழியே இணைகின்றன. இவ்விணைப்பு, எப்படி நிகழ்கிறது என்பதே காப்பியத்தின் நிகழ்ச்சிப் பின்னல். இந்நிகழ்ச்சிப் பின்னலின் கட்டமைப்பைப் பார்க்கும்போது இவ்விணைப்பிற்கான அடிப் படைக் காரணங்கள் தெளிவாகிவிடும்.

காப்பியப் போக்கில், அடிப்படையான இவ்விரண்டு கதைகள் தவிர, பல்வேறு கதைகளும் நிகழ்ச்சிகளிடையே காணப்படு கின்றன. இவை இடம்பெறும் முறைமை பற்றிப் பின்னர் நிகழ்ச்சிப் பின்னல் பற்றிய விளக்கத்தில் காட்டப்படும்.

ஆகவே, கோவலன் கண்ணகி குடும்பக் கதை, செங்குட்டுவன் இமயம் வரை சென்று வந்த கதை-இவ்விரண்டுமே சிலப்பதிகாரத் திற்கு ஆதாரக் கதைகள். இக்கதைகளைத் தமிழகப் பண்பாட்டு

மரபில் காணப்படுகின்ற கற்பு-வீரம் பற்றிய மதிப்புக்களுடன் இணைத்து, தெய்வப்படுத்தி, புதிய வீரபத்தினி மரபு உருவாக்கக் கதையாக இளங்கோ அமைத்துள்ளார் எனலாம்.

மணிமேகலையில் இவ்வாறு இரண்டு கதைகளின் இணைப்பு என்பது இல்லை. இதன் அடிப்படைக் கதையும் கோவலன் குடும்பத்தைச் சார்ந்ததே. மணிமேகலை கோவலனின் மகளே. இளமையில் மணிமேகலை குலத்தொழிலை விட்டு விடுவது, கணிகையான அவளுக்கும் உதயகுமாரனுக்கும் காதல் ஏற்படுவது, அதனால் அவன் அழிவது, மணிமேகலை பழம் பிறப்புணர்வது, பசிப்பிணி போக்குவது, பௌத்தப் பெருமையை நிலைநாட்டுவது, இறுதியில் துறவு மேற்கொள்வது என்ற முறையில் அமைந்துள்ள இக்கதையானது, ஒரே ஒரு கதையின் போக்கில்தான் அமைந்துள்ளது. இடையே சுதமதி, ஆபுத்திரன், சாதுவன் போன்றோரின் கதைகள் விரிவாகப் பேசப்பட்டாலும் அவை மேற்கூறிய கதைப் போக்குக் கேற்பவே இணைக்கப்பட்டுள்ளன.

இக்கதையின் அடித்தளமும், தமிழரின் பண்பாட்டு மரபைச் சார்ந்ததே. இந்த முறையில் மணிமேகலா தெய்வம் இக்கதையில் மிகச் சிறப்பான பங்கு வகிக்கிறது. மணிமேகலையைத் துறவியாக்கி அறநாயகியாக மாற்றும் செயலில் ஈடுபடுவது இந்தத் தெய்வமே. இத்தெய்வம் கோவலனின் குலதெய்வம் போலப் பேசப்படுகிறது. இத்தெய்வத்தைப் பற்றிச் சிலப்பதிகாரமும் குறிப்பிடுகிறது.

''இடைஇருள் யாமத் தெறிதிரைப் பெருங்கடல்
உடைகலப்பட்ட வெங்கோன் முன்னாள்
புண்ணிய தானம் புரிந்தோ னாகலின்
நண்ணு வழியின்றி நாள்சில நீந்த
இந்திரன் ஏவலின் ஈங்கு வாழ்வேன்
வந்தேன் அஞ்சல் மணிமே கலையான்
உன்பெருந் தானத் துறுதி யொழியாது
துன்ப நீங்கித் துயர்க்கட லொழிகென
விஞ்சையிற் பெயர்த்து விழுமந் தீர்த்த
எங்குல தெய்வம்... . . ..''[11]

எனக் கோவலன் தன் குலதெய்வமான மணிமேகலா தெய்வத்தைப் பற்றிக் கூறுகிறான். இத்தெய்வம் ஒரு கடல் தெய்வம். இந்தியாவில் வேறெங்கும் காணப்படாத ஒரு தெய்வம். தமிழர்களின் தொல் தெய்வம். அரசுருவாக்கம் முழுமையாகி விட்ட நிலையில் அரசர்க்கு நிகராக வாழ்ந்த வாணிகர்களின் தெய்வம். மேலும் தொல் தமிழர் வாழ்வில் கடல் தெய்வமும் இடம்

பெற்றிருந்தது.[11அ] ஆனால் 'இந்திரன் ஏவலில் இங்கு வாழ்வேன்' என்ற குறிப்பு மூலம் பௌத்தர்கள் இந்திரனை மணிமேகலா தெய்வத்துடன் இணைத்துப் புதிய கதையை உருவாக்கினர் என்பதை அறியமுடிகிறது. வைதீக நெறியின் வேள்விச் சடங்கு, வருண வேறுபாடு ஆகியனவற்றிற்கு எதிராகத் தோன்றியதுவே பௌத்தமதம்; ஆயினும், தொல் வேதமரபில் உள்ள தெய்வங்களைப் பௌத்தர் தம் நெறியுடன் இணைத்துக் கொண்டனர். இது பண்பாட்டு இணைவு. திரிபீடகத்தின் மூலம் இந்திரன் புத்தரை நாடியதாக ஒரு கதைக் குறிப்பினை அறிய முடிகிறது. இந்திரன் புத்தரை அடைய முதலில் கந்தர்வனை அனுப்பியதாகவும் கந்தர்வன் காதல் பாடலுடன் புத்தரிடம் வந்து பேசியதாகவும், பின் இந்திரனைப் புத்தர் ஏற்றுக் கொண்டதாகவும் கூறுகிறது அக்கதை.[12] வேதங்களில் காணப்படும் தெய்வங்களுடன் யாவும் இணைத்துக் கூறப்பட்டன. இந்திரனுக்குச் சோழன் முசுகுந்தன் உதவி செய்ததாகவும், அதன் காரணமாக இந்திர விழாவிற்கு இந்திரன் நேரில் வருவதாகவும் உள்ள கதை கூட இவ்வாறு வேதமரபில் சோழர்களும் தங்களை இணைத்துக் கொண்டதைக் காட்டும் போக்கேயாகும். இந்திய வரலாற்றுப் போக்கில் வைதிகநெறி பிறவற்றுடன் இணைந்து கொண்டமையை வெளிப்படுத்துவனவே இக்கதைகள்.

கடல்கெழுசெல்வியாக இருந்த மணிமேகலாதெய்வம் குல தெய்வமாக இருந்ததில் வியப்பில்லை. ஏனெனில், கடல்கடந்தும் வணிகம் செய்த குலத்தில் வந்தவன் அவன். இவ்வணிகனின் காவல் தெய்வமே மணிமேகலா தெய்வம் எனலாம்.

மணிமேகலையின் கதை மூலம்பற்றி அண்மையில் சப்பான் நாட்டு ஆய்வாளர் திரு. கோசாகா (Shu Hi Kosaka) வெளியிட்டுள்ள கருத்து கவனித்தற்குரியது. அவர் கருத்துப்படி பௌத்த நூலான 'காந்தவ்யூகா' (Gandavyuha) என்பதே மணிமேகலைக்கு மூலமாகும். 60 ஆசான்களைச் சந்தித்து உண்மையைத் தேடும் பயணத்தில் ஈடுபட்ட சுதான குமாரனனின் பயணங்கள் பற்றியதே இந்நூல். இச் சுதான குமாரனையே மணிமேகலை என்ற பெண் பாத்திரமாகச் சாத்தனார் மாற்றியுள்ளார் என்றும், அதற்குக் காரணம் ஏற்கனவே சிறப்புப்பெற்ற சிலப்பதிகாரத்தின் தலைவி பெண்ணாயிருப்பதுதான் என்றும் கூறுகிறார்.[13]

அமைப்புகளில் ஒற்றுமைகளை அவர் எடுத்துக்காட்டும் விதம் மிகவும் செயற்கையாகத் தோன்றுகின்றது. புத்தருக்கு முன்பலர் அமர்ந்திருப்பதாகவும் ஓர் அமைதியான சமயச்

சூழல் இருப்பதாகவும், பலதுறவிகள் பற்றிய அட்டவணை இருப்பதாவும் கூறுகிறார். இதுபோலவே மணிமேகலையிலும் இந்திர விழாப் பின்னணி அமைதியான சமயப் பின்னணியாக உள்ளது என்கிறார்.

பௌத்த நூலில், ஞானம் பெற்ற சுதானகுமரன் தன்சமயப் பயணத்தைத் தொடங்கித் தெற்குநோக்கிச் சென்று,53 ஆசிரியர்களைச் சந்திக்கிறான் என்றும், இது, மணிமேகலை, உதயகுமாரனையும் காயசண்டிகையையும் சந்திப்பது போன்றது என்றும் கூறுகிறார்.

இதுபோலவே பின்னோக்கு உத்தி, இயற்கை இறந்த நிகழ்ச்சிகள், திரும்பத் திரும்ப வரல் போன்ற உத்திகள் காணப்படுவதின் அடிப்படையிலும் மணிமேகலையின் மூலநூல் பௌத்த நூல் என்கிறார். இந்த உத்திகள் எல்லா மக்களின் எல்லாக் கால இலக்கியப்படைப்புக்குளுக்குமுரிய ஓர் உலகளாவிய பண்பே. இதனை அடிப்படையாக வைத்து மூலத்தைத் தீர்மானிப்பது என்பது அடிப்படையில்லாத கட்டுமானம் போன்றது என்பதை எல்லோரும் அறிவர்.

பல்வேறு பௌத்தநூல் கருத்துக்கள் சாத்தனாருக்குத் தூண்டலை அளித்திருக்கலாம்; அளித்தன என்பதில் ஐயமில்லை. ஆனால் அவற்றைக் காப்பியமாகப் பாடும்போது குடும்பச் சிக்கலில் தொடங்கி அரசியல் சமூகச்சிக்கல் வரை காட்டி இறுதியில் பௌத்த விளம்பரம் செய்வது என்ற கட்டமைப்புப் பண்பு, சப்பானிய ஆய்வாளர் எடுத்துக்காட்டிய விவரங்களுடன் சிறிதும் பொருந்தவில்லை எனலாம்.

மணிமேகலையும் சிலப்பதிகாரமும் தனித்துவமான கட்டமைப்புக்களைக் கொண்டுள்ளன. சிலப்பதிகாரத்திலுள்ள இரண்டு முக்கியக் கதைகளும் ஆழ்ந்த தத்துவ விளக்கத்திற்காக அமைக்கப் பட்டனவே; ஆயினும் அவை கதைகள் என்ற புறநிலையில் வீரத் தன்மையையும் கொண்டுள்ளன. மணிமேகலையில் எக்கதையிலும் இந்நிலை இல்லை. சமூக ஒழுக்கங்கள் சார்ந்தனவாகவே இக்கதைகள் படைக்கப்பட்டுள்ளன. மணிமேகலையின் கதையே இப்படித்தான் அமைந்துள்ளது. அகவயநோக்கின் நேரடி நவிற்சிகளாகவே மணிமேகலையின் கதை அமைந்துள்ளது. உதயகுமாரன் அவளை விரும்புவது, மனத்துள் அவள் அவனை விரும்பினாலும் துறவில் மனம் சாய்வது, மணிமேகலா தெய்வத்தின் மூலம் பழம்பிறப்பு உணர்வது, அறம்செய்வது, உதயகுமாரனின்

சாவு, சமயப்போரில் வெல்வது, துறவு முழுமை அடைதல் - போன்ற கதை நிகழ்ச்சிகள் யாவும் துறவியான ஒரு பெண்ணைச் சுற்றி எழுப்பப்பட்ட கட்டடப்பகுதிகளாகவே அமைந்துள்ளன. மணிமேகலை துறவியானது உண்மை நிகழ்ச்சியாக இருந்திருக்கலாம். மேலும், அரசக் குடும்பத்தினருக்கும் அல்லது மன்னர் பின்னோரான வணிகக் குடும்பத்தினருக்கும் கணிகையர்க்கும் உள்ள இத்தொடர்பு ஒரு முக்கியமான சமூக நிலமை எனலாம். பெருங்கதைத் தலைவன் உதயணனின் மகன் நரவாணதத்தனின் மனைவி ஒரு கணிகை குலத்தினளே. பௌத்தத்துறவியரில் மகளிரும் அன்று முக்கியப் பங்கு வகித்தனர். வேள்விக்கு, வருண தருமத்திற்கு எதிர்நெறியினரான பௌத்தர், சமுதாயத்தில் கீழ்க்குலத்தினளான கனிகைக்குச் சிறப்பிடம் கொடுத்ததில் வியப்பில்லை. மணிமேகலையோ கோவலனின் மகள் அல்லவா? செல்வச் சிறப்புப் பெற்ற கோவலனின் குடும்ப வீழ்ச்சிக் கதைகள் அன்று மிகவும் குறிப்பிடத்தக்கனவாக இருந்தன எனலாம். எனவே மக்கள் நன்றாக அறிந்த இக்குடும்ப வட்டத்தினைச் சேர்ந்த மணிமேகலை கதையையே சாத்தனார் எடுத்துக்கொண்டு, அதனைக் காப்பியப் பரிமாணப் படுத்தியுள்ளார் எனலாம். மணிமேகலா தெய்வம், ஆதிரை, காயசண்டிகை, ஆபுத்திரன் போன்றோர் கதைகளெல்லாம் பௌத்தப் பின்னணியில் இக்கதையுடன் தத்துவ முறையில் இணைக்கப்படுவதற்கு மிக வசதியாக இருந்தன எனலாம்.

சிலப்பதிகாரமும் மணிமேகலையும் இரட்டைக் காப்பியங்கள் என்று சொல்லப்படுவதற்கு இவற்றின் கதைத் தொடர்ச்சி ஒரு முக்கியக் காரணம். ஆனால், இவை உறுதியாக, தனிப்பாங்குகள் கொண்ட தனித்தனிக் காப்பியங்களே. இதில் ஐயமில்லை. கதை அமைப்பைப் பொருத்தவரை, இவை கோவலன் குடும்பக் கதைகள் என்ற தமிழ்மரபுக் கதை வட்டத்தைச் சேர்ந்தவை. இந்த வட்டத்தைச் சார்ந்திருந்தாலும் அவற்றின் இயங்குநிலையில் தனித்தனிப் போக்கிலேயே அமைந்துள்ளன. இந்த அடிப்படையில் எத்தனை முறையிலும் கதைகளைக் காப்பிய ஆசிரியன், தன் நோக்கிற்கேற்ப அமைத்துக் கொள்ளமுடியும். கதையைக் கையாளும் முறையே முக்கியம். சிலப்பதிகாரத்தின் அடிப்படைக் கதைப்போக்கும் மணிமேகலையின் கதைப்போக்கும் குடும்ப அளவில் ஒற்றுமை கொண்டிருந்தாலும் புறநிலை அளவில் வேறுபாடுடையனவாக உள்ளன. முன்னதில் வீரத்தன்மையும் இழையோடுகிறது. பின்னதில் ஒழுக்கஇயல் சார்ந்த பௌத்த நவிற்சி நேரடியாகவே உள்ளது.

இந்த வேறுபாட்டை மனதில் வைத்துக்கொண்டு பார்த்தால் இரண்டு காப்பியங்களின் போக்கிலும் தன்மையிலும் உள்ள தனித் தன்மைகளை அடையாளம் கண்டு கொள்ள இயலும். இத்துடன், ஏன் இவ்வாறு இவை அமைக்கப்பட்டுள்ளன என்பதை அறிவதற்கும் உதவியாக இருக்கும்.

கதை அமைப்பின் பிற முக்கிய ஆக்கக் கூறுகள்

மணிமேகலை, சிலப்பதிகாரம் ஆகிய இரண்டு காப்பியங்களுக்கும் கோவலன் கண்ணகி குடும்பக் கதைகள் அடிப்படையாக உள்ளன என்றும், சிலப்பதிகாரத்தில் கூடுதலாகச் சேரன் செங்குட்வன் கதை இணைந்துள்ளது என்றும், விளக்கப்பட்டன இவை அடித்தளக் கதைகளே. இவைதவிர வேறு சிலமுக்கியக் கூறுகளும் காப்பியக் கதையின் முழுமைக்கு அடிக் காரணமாக உள்ளன. பலகூறுகள், காப்பியக் கவிஞனுக்குக் கதை புனைய வழிகாட்டும் கருவிகளாக அமைவன எனலாம்.

இவ்வாறு அமைந்துள்ள கூறுகளில் இந்திரவிழா என்பது இவ்விரண்டு காப்பியங்களுக்கும் ஒரு முக்கியமான களமாக உள்ளது. சிலப்பதிகாரத்தில் கோவலன் - கண்ணகி கதையின் திருப்பு மையம் நிகழக்கூடிய ஒரு சமூகப்பின்னணியின் வெளி வடிவமாகவே இந்திரவிழா அமைந்துள்ளது. மணிமேகலையிலும் இவ்விழாவே தொடக்கத்தில் ஒரு மரபுச் சிக்கலைத் தோற்றுவிக்கிறது. விழாவில் கணிகை சமூகம் ஆடுதல் என்ற மரபை மாதவி மாற்றுகிறாள்; சமூகம் எதிர்க்கிறது. இதன் தொடர்ச்சியே மணிமேகலை கதை; கணிகையரின் வாழ்வுக் கதையும் இதனுள் இணைந்துள்ளது. கணிகையர் வாழ்வு என்ற பொதுவான ஒரு சமூகத்தன்மையும் இவ்விரண்டு காப்பியங்களிலும் முக்கிய இடம் பெறுகின்றது.

இவற்றுடன், கூடுதலாக மணிமேகலையில் தமிழக மக்களுக்கு அனுபவமான, மறக்கமுடியாத கடல்கோளும் ஒரு முக்கியக் கூறாக இணைந்துள்ளது. கதைப் போக்கினூடே கடல் கோளையும் சாத்தனார் இணைத்துக்கொள்கிறார். இந்திர விழா நடைபெறாததால் கடல்கோள் ஏற்பட்டதாகவும், மாதவி இதை முன்னே அறிந்ததாகவும், அதனால் வஞ்சி சென்றதாகவும், அங்கே கண்ணகி தெய்வத்தைக் காண்பதாகவும் அமைத்துள்ளார். மீண்டும் இங்கே கோவலன்-கண்ணகி குடும்பத்துடன் மணிமேகலையும் மாதவியும் மிக நெருக்கமாகக் காட்டப்படுகின்றனர். கடல் கோளுடன் விழா இணைக்கப்படுகிறது. ஆகவே, மணிமேகலை

உதயகுமாரன் காதல், உதயகுமாரன் சாவு, மணிமேகலை துறவியாதல் போன்ற தனி நபர் வாழ்க்கைக் கதைகளையும், மணிமேகலாதெய்வம், ஆபுத்திரன், ஆதிரை போன்ற புராண மரபுக் கதைகளையும், இந்திரவிழா, கடல்கோள், கணிகையர் வாழ்வு போன்ற தமிழகச் சமூகப் பண்பாட்டு வரலாற்றுக் குறிப்புக் களையும் இணைத்துக் காப்பியக் கதையின் புறவடிவத்தைச் சாத்தனார் அமைக்கிறார். காயசண்டிகை என்ற வித்தியாதரப் பெண்ணின் கதையையும், பௌத்தக் கற்பனைப் போக்கிற்கேற்ப இணைத்துக் கொண்டுள்ளார். இவை யாவும் இணைந்து ஒன்றாகக் காட்சி அளிப்பதே மணிமேகலையின் கதை. ஒரு குறிப் பிட்ட வரலாற்றுப் பின்னணி கொண்ட, சமூகப் பண்பாட்டு மரபு கொண்ட தமிழகத்துச் சூழலே இவ்வமைப்பை ஏற்படுத்துவதற் குரிய புறக்காரணி எனலாம்.

காப்பியக் கதை அமைப்பின் புறவடிவத்தை ஒழுங்கமைப் பனவே மேற்கண்ட கூறுகள். இவை அடிப்படைக் கதைகளுடன் ஒன்றித்தியங்குவன.

பொதுவாகப் பார்க்கும்போது சிலப்பதிகாரத்தின் கதை அமைப்பின் முக்கியக் கருத்துக் கூறுகள் கீழ்கண்டவாறு அமைந் துள்ளன எனலாம் :

1) திருமணம்
2) குடும்பவாழ்வு
3) மனைவியைப் பிரிதல்
4) கணிகையுடன் கூடலின்பம்
5) கணிகையின் சமூக நிலையும் தனி வாழ்வின் தோல்வியும்
6) மீண்டும் கணவன் மனைவியிடம் வருதல்
7) மனைவியுடன் பொருள் தேடப்புறப்படுதல்
8) மனைவி உடன் போதல்
9) அநியாயமாய் இறத்தல்
10) மனைவியின் கற்பாற்றல் வெளிப்படுதல்
11) கற்புநிலை தெய்வநிலை பெறுதல்
12) ஒரு மன்னனின் பீடு வாழ்வு
13) வீரச் செயலைக் கருதுதல்
14) வீரம் வெளிப்படுதல்
15) வீரச் செருக்கு அடங்குதல்
16) ஒரு தத்துவ மரபில் வீரத் தெய்வம் உருவாதல்

மணிமேகலையில் காணப்படுபவை :

1) கணிகையின் சமூகநிலையும் தனி வாழ்வின் தோல்வியும்
2) மரணத்தை உணர்த்துதல் (நிலையாமை)
3) கணிகை தெய்வ அருள் பெறுதல்
4) பௌத்தர் சிறப்பாக ஒழுகுதல்
5) பழம் பிறப்பு உணர்தல்
6) பசி போக்குதல்
7) கற்பின் ஆற்றல் வெளிப்படுதல்
8) காமத்தை விடுதல்
9) காமத்தால் அழிவு ஏற்படல் (உதயகுமாரன் சாவு)
10) வேற்றுருவில் செல்லுதல்
11) தத்துவத் தெளிவுபெறல்
12) துறவு கொள்ளுதல்

கதைக்கூறுகளும் காப்பியத்தன்மையும்

மேலே காட்டப்பட்ட குறிப்புகள் மூலம், இளங்கோவும் சாத்தனாரும் எவ்வாறு தம்போக்கில் தனித்தனிப்பாங்கில் காப்பியம் அமைத்துள்ளனர் என்பதை உணரமுடியும். பல்வேறு கதைகளும், அடிப்படைக் கதைகளுடன் இணைந்து எவ்வாறு காப்பியப் பரிமாணம் பெறுகின்றன என்பதைப் பார்க்க வேண்டுவதே நிகழ்ச்சிப் பின்னலை வெளிப்படுத்தும் முறையாகும். இவ்வாறு பார்ப்பதற்கு இரண்டு நிலைகளில் அணுகவேண்டும்.

1. அடிப்படைக் கதைகளை எவ்வாறு கதை உரைத்தலில் கவிஞர் காட்டிச் செல்கிறார் என்பது பற்றிப்பார்த்தல். இந்நிலையில் வெறும் கதை மட்டும் இயங்குகிறதா அல்லது அதற்கென்று ஏதேனும் வேறு பொருண்மை புலப்படுத்தப்படுகிறதா என்பதைப் பார்ப்பதாகும் இது.

2. பிறகதைகள் எவ்வாறு அடிப்படைக் கதையுடன் இணைந்து வருகின்றன என்பதைப் பார்ப்பது.

இவ்விரண்டு நிலைகளையும் ஆய்வது என்பதே காப்பிய நிகழ்ச்சிப் பின்னல் (Plot) பற்றிய ஆய்வு. இந்நிலைகள் ஒன்றில் ஒன்று பற்றிப் பிணைந்து தொடர்ந்து வருவன. இவற்றைத் தனித்தனியாகத் துண்டுபடுத்திப் பார்ப்பது ஓரளவு செயற்கைத் தன்மையைத் தோற்றுவிக்கலாம். முடிந்த அளவு இவற்றை இணைத்துப் பார்க்கும் முறையிலேயே அணுகப்படுகிறது. இவ்வாறு நிகழ்ச்சிப் பின்னலை விரிவாகப் பார்ப்பதற்கு முன்பு,

பொதுவான முறையில் சில கருத்துக்களை முதலிலேயே வைத்து விடுதல் நல்லது. ஏனெனில், நிகழ்ச்சிப் போக்கின் பொருளைப் புரிந்துகொள்ள இது தேவை.

கருதுகோள்கள்

சிலப்பதிகாரத்தில் புகார்க்காண்டம், மதுரைக்காண்டம் - ஆகிய இரண்டின் மூலம், கோவலன் கண்ணகி - ஆகியோரின்கதை மூலம் - வாழ்க்கை சிதறிப் போவதற்கு ஊழே காரணம் என்று கூறப் படுகிறது. ஊழ் என்பது முன்பிறவித் தீவினை என்று பொருள் படும். ஆசிவக மதத்தினர் நம்பும் விதியன்று இந்த ஊழ். கோவலனின் ஊழே அவன் சாவுக்கும், பாண்டியன் தவற்றிற்கும் காரணம். இக்கருத்தினைப் பருப்பொருள் வாழ்வியல் அனுபவம் மூலம் மிகப் பெரிதாக உருவாக்கிக் காட்டுவதே முதலிரு காண்டங் களின் வடிவச் செயற்பாடு.

வஞ்சிக்காண்டத்தில், இந்த ஊழ் அல்லது முன்வினைச் சக்தியின் குறியீடாகக் கண்ணகி தெய்வம் நிறுவப்படுதல் நிகழ் கிறது. வாழ்வியலின் இந்த அடிப்படைச் சக்தியைப் புரிந்து கொள்ளும் போது அங்கே கோபதாபங்களுக்கு இடமில்லை. வெறும் வீர உணர்ச்சி எந்தப் பயனையும் தராது. இதை உணர்ந்து செயல்பட்டுக் கோயிலெழுப்பும் செயலே செங்குட்டுவன் கதை. எனவே, புதிய பண்பாட்டுமரபு, புதிய வீர மரபு உருவாகிறது. மூன்று காண்டங்களும் இணையும் நிலையில்தான் இப்புதிய பண்பாட்டு மரபு ஒரு முழுவடிவம் பெறுகிறது. இதன் காப்பியக்கலைப் பரிமாணமே நிகழ்ச்சிப்பின்னல், பாத்திரப் படைப்பு - போன்றவைகள். இம்முறையைக் கூர்ந்து நோக்கி னால் கதை என்பது ஒரு சட்டகமாகவே அமைந்து, பிறிதொரு விளக்கத்திற்குரிய கொள்கலமாக மாறிச் செயல்படுவதைக் காணலாம். வேறுவகையில் சொன்னால், இளங்கோ தன் தத்துவச் சார்புக்கு ஏற்பக் கதையை நவிற்சி (Interpretation) செய்கிறார் எனலாம். கதை கூறல் அவருடைய நோக்கமன்று.

இதே போன்ற நவிற்சி நிலைதான் மணிமேகலையிலும் உள்ளது. எதுவும் நிலையாது என்ற உள்ளுணர்வு தோன்றுதல், இதனால் புலன்தொடும் உலகியலுடன் போராடி பின் அதிலிருந்து விடுபடுதல், இந்நிலையில் உலகிற்கு நன்மை செய்து, சீர் திருத்துதல் ஆகிய இந்நிலைகளே வாழ்வியலுக்கு அர்த்தம் தருவன என்பதை வலியுறுத்திச் செல்லும் ஓர் ஆழ்ந்த தத்துவமே மணிமேலையில் இழையோடுகிறது. வாழ்க்கையின் நீண்ட பயணம்

இப்படி அமைவதே அர்த்தமுள்ளது என்ற பௌத்தப் போதனையும் வெளிப்படுகிறது. இந்த உள்ளுணர்வுப் போராட்ட விளைவின் வடிவமே மணிமேகலை இது காப்பியப் பரிமாணத்தில் சிறப்பாக இலக்கியத் தன்மை பெறுகிறதா இல்லையா என்பதைக் காணும்போது இதன் இலக்கிய ஆற்றல் பற்றிய நிலை புலப்படும்.

மேற்கண்ட கருதுகோள்கள் நிகழ்ச்சிப் பின்னலில் எவ்வாறு அமைந்து வருகின்றன என்பதை இனி விரிவாகப் பார்க்கலாம்.

உலக வாழ்வியல் பற்றிய ஆழ்ந்த இரு வேறு தத்துவ வேர்கள் எவ்வாறு காப்பிய மரமாய்க் கிளை பரப்பியுள்ளன என்பதைக் காண்பதே நிகழ்ச்சிப் பின்னலை ஆய்வதன் முறையாகும்.

இதனை ஆய்வு செய்யும் போதே இக்காப்பியங்களின் வகைமையை இனங்காணுவது சரியாக அமையும்.

நிகழ்ச்சிப் பின்னல் : சிலப்பதிகாரம் : ஒன்பது முனைகள்

சிலப்பதிகாரக் கதையை (கண்ணகி-சேரன் செங்குட்டுவன் இணைவுக் கதை)ச் சொல்லும் முறையின் சில திட்ட அமைப்புக்களைத் தெளிவாக உருவாக்கிக் கொண்டுள்ளார் இளங்கோ அடிகள்.

மூன்று காண்டங்களாகச் சிலப்பதிகாரம் வழிவழியாகக் கருதப்பட்டு வந்துள்ளது. மூன்று காண்டங்கள் என்ற அமைப்பினைப் பதிகச் செய்யுள் குறிப்பிடவில்லை. எல்லாக் காதைகளையும் விளக்கிக் கூறும் பதிகம் காண்டப் பிரிவினையைக் கூறாதது வியப்பாக இருக்கிறது. அடியார்க்கு நல்லார் 'காண்டமெனக்குறி பெறுதலானும்' என்கிறார்.[14] பதிகச் செய்யுளின்படிப் பார்த்தால் கூட எல்லாக் காதைகளும் ஒரே தொடர்ச்சியாக அமைந்திருக்கும் நிலையைத்தான் காணமுடிகிறது. ஒவ்வொரு காண்ட முடிவிலும் காண்டச் செய்திச் சுருக்கமாக உள்ள கட்டுரை என்ற பகுதிகளைப் பற்றியும் பதிகத்தில் குறிப்பு இல்லை.

மூன்று கட்டுரைகளின் ஒரே மாதிரியான அமைப்பு முறையைப் பார்க்கும் போது, அவை பின் வந்தோரால் எழுதிச் சேர்க்கப் பட்டவை போலவே தோன்றுகின்றன. காதை இறுதியில் உள்ள வெண்பாக்களும் கூட கதைப் போக்கின் சுருக்கம் கூறுவது போல்தான் அமைந்துள்ளன.

ஆகவே, ஐயத்திற்கிடமான இவற்றை எடுத்துக் கொள்ளாமல் 30 காதைகளை மட்டும் அடிப்படையாகக் கொண்டு நிகழ்ச்சிப் பின்னல் அமைப்பு மதிப்பிடப் பெறும்.

இளங்கோ, காப்பியக் கதையின் பகுதிகளை எம்முறையில், எவ்வெவற்றிற்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து அமைத்துள்ளார் என்ற அடிப்படையில் பார்த்தால், 30 காதைகளையும் கீழ்கண்ட முனைகளாக அமைத்து இயக்குவதாகத் தெரிகிறது. அவை :

காதை 1 முதல் 2 வரை முதல் முனை
காதை 3 முதல் 5 வரை இரண்டாம் முனை
காதை 6 முதல் 8 வரை மூன்றாம் முனை
காதை 9 முதல் 12 வரை நான்காம் முனை
காதை 13 முதல் 16 வரை ஐந்தாம் முனை
காதை 17 முதல் 23 வரை ஆறாம் முனை. இம்முனையில் உள்ள 23-ஆம் பகுதியை இதனுள் அடங்கும் ஓர் உட்பிரிவாகக் கொள்ளலாம்.

காதை 24 முதல் 25 வரை ஏழாம் முனை
காதை 26 முதல் 28 வரை எட்டாம் முனை
காதை 29 முதல் 30 வரை ஒன்பதாம் முனை

மேலும், எந்த நிகழ்ச்சிகளுக்கு இளங்கோ அடிகள் இடங் கொடுத்துள்ளார் என்ற அடிப்படையிலும், இந்நிகழ்ச்சிகள் தம்மளவில் ஒவ்வொரு படிநிலைகளாக உள்ளன என்ற அடிப் படையிலும் மேற்கண்ட ஒன்பது முனைகளும் பகுக்கப்பட்டுள்ளன. இவை, காப்பிய இயக்கத்தில் பெறும் பாங்கினை மதிப்பிட்டால் நிகழ்ச்சிப் பின்னலின் முழு ஆற்றல் புலப்படும்.

முதல் முனை

இரண்டாவது காதையான மனையறம்படுத்த காதையின் இறுதியில்,

''யாண்டுசில கழிந்தன இற்பெருங்கிழமையிற்
காண்டகு சிறப்பிற் கண்ணகி தனக்கென்''[15]

என இளங்கோ கூறுகிறார்.

கண்ணகியை முதன்மைப்படுத்தியே காப்பியத்தை அமைக்கிறார் என்பது இதனால் தெளிவாகிறது. கண்ணகி கதை மர்மக்கதை யல்ல; மக்களுக்கு நன்கு தெரிந்த கதை.

'சில ஆண்டுகள் கண்ணகி வாழ்க்கையில் கழிந்தன' எனும் போது சில ஆண்டுகள் வரை அவள் வாழ்க்கையில் எந்தச் சிக்கலும் இல்லை எனலாம். அவளும் கோவலனும் மகிழ்ச்சியுடன் இல்லறத்தில் புகுந்தனர் என்பதை, அவர்கள் நிரைநிலை மாடத்தில் அரமியம் ஏறும் பாங்கினை விளக்கும்போது கூறுகிறார்;

''வண்டொடு புக்க மணவாய்த் தென்றல்
கண்டு மகிழ்வெய்தி காதலிற்சிறந்து
விரைமலர் வாளியொடு வேனில் வீற்றிருக்கும்
நிரைநிலை மாடத் தரமியமேறி''[16]

என்பார் இளங்கோ. (இதனைக் கூறுதலே இம்முதல் முனையின் அமைப்பு)

இவ்வாறு இவர்களின் முதலிரவினை இரண்டாம் காதையில் கூறுகிறார். அன்புடன் இல்லறத்தில் ஈடுபடும் இவர்களைப்பற்றிய அறிமுகமே முதல்காதையான மங்கல வாழ்த்துப் பாடல். இதில் கதை இல்லாததால் இது பாடல் எனப்பட்டது என்பார் அடியார்க்கு நல்லார்.[17] இது பொருத்தமாக இல்லை. மங்கல வாழ்த்துப் பாடலிலும் கதை உண்டு. கண்ணகி - கோவலன், அவர்கள் வாழும் நகர், அவர்களின் தந்தையர் - அறிமுகப் படுத்தப்பட்டுள்ளனர். திருமணம் நடந்தது என்ற செய்தியும் திரு மண நிகழ்ச்சியும் இடம் பெற்றுள்ளன. இதுவே காப்பியக் கதை தொடங்கும் முறை. கோவலன் - கண்ணகி வாழ்வில் அவர்களின் திருமணநாளிலிருந்து கதை தொடங்குகிறது. காப்பியக்கதையைத் தொடர்ச்சியாகப் பார்க்க வேண்டும். துண்டுப்படுத்தித் தனியாகப் பார்க்கக்கூடாது.

கதை இடம்பெற்றுள்ள முறையே இங்கு முக்கியமானது. மயங்கிசைக் கொச்சகக் கலிப்பாவில் பாத்திர அறிமுகங்கள் அமைந்துள்ளன. இப்பாடலில் யாவும் அறிமுகங்களாவே உள்ளன.

'திங்களைப் போற்றுதும் திங்களைப் போற்றுதும்' எனத் தொடங்கி மன்னனை வாழ்த்தி, புகார் நகர் அறிமுகம் கூறி, தீதிலாவடமீனின் திறம் கண்ணகி திறம்' என்றும் இதே போலக் கோவலன் திறம் இது என்றும் அறிமுகம் அமைகிறது. இதனுள், இன்னார் மக்கள் என்பதும் அவர்கள் மணம் நகருக்கு அறிவிக்கப் பட்டதும், மணநிகழ்ச்சியும் அறிமுகமாக விளக்கப்பட்டுள்ளன. கூத்து நிகழ்ச்சியில் அவை முன்னே ஒருவன் தோன்றி, முக்கியப் பாத்திரங்களையும், திருமணத்தையும் அறிமுகப்படுத்தும் போக்கு

இதில் காணப்படுகிறது. கூத்துப் பண்பினைக் காப்பியப் போக்கில் இளங்கோ இவ்வாறு இணைக்கிறார். இப்பேச்சு முறைக் கேற்பவே கொச்சகக் கலிப்பா வடிவம் இயல்பாக அமைந்துள்ளது. மிக வேகமாகவும் சுருக்கமாகவும் கதையைத் தொடங்கிவிடுகிறார் இளங்கோ. ஆயினும் கோவலன் - கண்ணகி ஆகியோரின் பண்பு வேறுபாடுகளை முதலிலேயே தெளிவாகக் கூறி விடுகிறார்.

''மண்தேய்த்த புகழினான் மதிமுகமடவார்தம்
பண்தேய்த்த மொழியினார் ஆயத்துப் பாராட்டிக்
கண்டேத்துஞ் செவ்வேளென் றிசை போக்கிக் காதலாற்
கொண்டேத்தும் கிழமையான் கோவலன் என்பான்
மன்னோ''[18]

ஓரளவு கோவலன் பண்பினை முழுமையாக இப்பகுதி விளக்கி விடுகிறது. இதுபோலவே,

''போதிலார் திருவினாள் புகழுடை வடிவென்றும்
தீதிலா வடமீனின் திறமிவள் திறமென்றும்
மாதரார் தொழுதேத்த வயங்கிய பெருங்குணத்துக்
காதலாள் பெயர்மன்னுங் கண்ணகியென்பாள் மன்னோ''[19]

என்ற கண்ணகி பற்றிய பகுதியும் அவள்பற்றிய முழு விளக்கமாகிறது. கோவலன் - கண்ணகியரின் அடிப்படைக் குணங்களைத் தேடிக்கண்டுபிடிக்க வேண்டியதில்லை. திருமணம் முடிந்ததும் பெண்கள் மலர்தூவி அவளை வாழ்த்தி நல்லமளி ஏற்றுகின்றனர்.

''தீதிலா வடமீனின் திறம்'' உடைய ''சாலியொருமீன் தகையாள்'', அருந்ததி அன்னளான மாதரார்தொழுதேத்தும் கண்ணகிக்குச் சில ஆண்டுகள் நன்றாகவே கழிந்தன. அவள் கணவன் மனம் கலை நாடகத்தில் தோய்ந்தது என்பதை முதலிரவில் கண்ணகியை நோக்கி அவன் கூறும் குறியாக் கட்டுரையை அமைப்பதன் மூலம் குறிப்பாகக் காட்டுகிறார் இளங்கோ.

முதலில் வேகமான திருமண அறிமுகத்திற்குப்பின் முதலிரவுக் காட்சியினைச் சிறிது விரிவாக அமைக்கிறார். இதில் அவர்கள் இன்பந் துய்ப்பதையும் குறிப்பாகச் சுட்டுவார்.

''சுரும்புணக்கிடந்த நறும்பூஞ்சேக்கை''[20] யில் அவர்கள் மகிழ்ந்தனர். இவ்வரி மூலம் கூடல்பொருள் குறிப்பாக உணர்த்தப் படுகிறது. தொடர்ந்து, கோவலனின் குறியாக் கட்டுரையை

விரிவாகக் கூறி இல்லறம் சில ஆண்டுகள் சிறப்பாக நடந்தது என்பார். எனவே சில ஆண்டுகளுக்குக் கண்ணகி வாழ்வில் சிக்கல் இல்லை.

கூத்துக்களில் பாத்திரங்களை அறிமுகப்படுத்துவதுபோல, இளங்கோவே யாவற்றையும் அறிமுகப்படுத்தி, நன்றாகச் சில ஆண்டுகள் கண்ணகி வாழ்ந்து வந்தாள்; இவள் கணவன் உணர்ச்சிமிகுந்த, நாடகந்தோய்ந்த, புகழ்படைத்தவன் என்று கூறி காப்பியத்தைத் தொடக்கம் செய்கிறார். திருமணம் முடிந்த ஒரு நாளை மட்டும் விளக்கிக் கூறிவிட்டு உடனே சில ஆண்டுகள் கழிந்தன என்றும் கூறிவிட்டு அடுத்ததைக் கூறும் முன் ஓர் ஆர்வப் புள்ளியை இடுகிறார் எனலாம். இம்முதலிரண்டு காதைகளும் இவ் வாறாகக் காப்பியத்தின் தொடங்கு நிலையாக அமைந்துள்ளன. இந்நிலையில் காமஞ்சார்ந்த இன்பச்சுவை ஊடோடுகிறது.

(1) பாத்திர அறிமுகங்கள் (2) திருமண அறிமுகம் (3) மண நிகழ்ச்சி (4) கூடலின்பம் (5) கோவலனின் நாடக மனம் பற்றிக் குறிப்பாய் அறிமுகப்படுத்துதல் - ஆகியனவே தொடக்க நிலை. பொதுவாகச் சொன்னால், கோவலன் – கண்ணகி இன்ப வாழ்வு அறிமுகம் எனலாம்.

காதை இறுதியில் வரும் 'சில ஆண்டுகள் கழிந்தன' என்ற குறிப்பு மூலம் கதை உரைத்தலில் ஒரு தொடர்ச்சிநிலை அமைந்து விடுகிறது. எனவே, இதுவே முதல்முனை.

இரண்டாம் முனை

போகநீள் புகழ் மன்னும் புகார் நகரைச் சேர்ந்த மாகவான் நிகர் வண்கைமாநாய்கன் குலக்கொம்பான, அருந்ததி அன்ன கண்ணகிக்குக் கோவலனுடன் வாழ்ந்த வாழ்க்கையில் ஆண்டுகள் சில கழிந்தன; பின் ஒருநாள், ஒரு கணிகையின் பின் சென்று அவளுடனேயே கோவலன் தங்கிவிடும் நிகழ்ச்சி நிகழ்ந்து விடுகிறது.

''மாமலர் நெடுங்கண் மாதவி மாலை
கோவலன் வாங்கிக் கூனி தன்னொடு
மணமனை புக்கு மாதவி தன்னோ (டு)
அணைவுறு வைகலின் அயர்ந்தனன் மயங்கி
விடுதலறியா விருப்பினனாயினன்
வடு நீங்கு சிறப்பிற்றன் மனையக மறந்தென்''[21]

பொதுவாகவே, காதையின் இறுதியில் ஆழ்ந்த குறிப்புகளைக் கூறுவதை ஒரு முறையாகப் பின்பற்றுகிறார் இளங்கோ. 175 வரிகள் கொண்ட அரங்கேற்றுகாதையில் வரும் மேற்கண்ட 6வரிகளே இறுதி வரிகள். 'அயர்ந்தனன் மயங்கி' 'விடுதல் அறியா விருப்பினன்' என்ற தொடர்கள் கோவலனைத் தனித்துவப்படுத்திக் காட்டுவன. ஆயிரத்தெட்டுப் பொன் கொடுத்து மாலை வாங்கி மணமனையில் அணைதல் அன்று பெரிய குற்றமல்ல. ஆனால், கோவலனோ அயர்ந்துவிடுகிறான். மனைவியை மறந்துவிடுகிறான். விடுதலறிய முடியாமல் ஆழ்ந்து போகிறான்; ஆகவே தான்,

'வடுநீங்கு சிறப்பிற்றன் மனையகம் மறந்தென்' என்கிறார். இத்தகைய நிலைக்கு ஆளாக்கிய மாமலர் நெடுங்கண்ணினளான மாதவியின் பேராற்றலை விளக்கிடவே அரங்கேற்று காதையை விரிவாக அமைக்கிறார் இளங்கோ அடிகள். ஊர்வசி வழியில் வந்த மாதவி, ஆடல் பாடல் இயற்றி, 'மன்னற்குக் காட்டல் வேண்டி' என்று தொடங்குகிறார் இளங்கோ. மாதவியின் கலையாற்றலுக்கும் குல மரபுக்கும் பெருமைதரும் முறையில் சயந்தன்-ஊர்வசி பற்றிய புராணக் கதையை இணைக்கிறார் இளங்கோ. மாதவியின் பாத்திரப் படைப்பிற்காக இக்கதை இணைக்கப் படுகிறது. இப்படிப்பட்டவள் தலைக்கோல் பெற்று, வீதிக்கு வருகிறாள். அவளின் கலையாற்றல் பின்னணியைக் காட்டி, அத்துடன் கோவலன் ஒன்றிவிடும் நிகழ்ச்சியையும் கூறி, இதனால் கண்ணகியை மறந்தான், குற்றமற்ற மனையகம் மறந்தான் என்கிறார். அவன் மனையகம் மறந்துவிட்டால் கண்ணகியின் நிலை ......? தனிமை தானே! இத்தனிமைத் துன்பத்தையே அடுத்துவரும் அந்திமாலை சிறப்புச்செய்காதையில் கூறுகிறார். இக்காதை உருவகமாகத் தொடங்குகிறது.

திங்கட் செல்வனைத்தேடி, முகம் பசந்து மெய்ப்பனித்து நிலமடந்தை அல்லலுறும் வேளையில் வேறுமன்னர் நுழைந்ததால் மக்கள் துன்புறுவது போலத் துணைபிரிந்தோர் துன்பமெய்துமாறு அந்திமாலை தோன்றுகிறது என்பார். நிலமடந்தை உருவகமும் விருந்தினர் மன்னர் உவமையும் கண்ணகியின் துயர வாழ்க்கையை குறிப்பாகச் சுட்டிவிடுகின்றன. இவற்றில் வரும் பசந்தமுகக் காட்சிப் படிமமும் போப் படிமமும் அல்லலுற்ற மன நிலையைப் புலப்படுத்துவன. இவ்வாறு குறிப்பாகச் சுட்டிச் செல்லுதல் என்பது இளங்கோவடிகள் கையாளும் ஓர் இலக்கிய நெறியே. மனையறம்படுத்த காதையில் கூடலைக் குறிப்பாய்

உணர்த்துகின்றார். இங்கும் இவ்வாறு கூறிவிட்டு மாதவியின் கூடல் இன்பக் காட்சியையும் கண்ணகியின் வாடல் துன்பக் காட்சியையும் அடுத்தடுத்துக் காட்டுகிறார். இறுதியில் காதலரைப் பிரிந்தோரின் வேதனையையும் காட்டி,

''இரவுத்தலைப் பெயரும் வைகறைகாறும்
அரையிருள் யாமத்தும் பகலுந்துஞ்சார்
விரைமலர் வாளியொடு கருப்புவில் ஏந்தி
மகரவெல்கொடி மைந்தன் திரிதர
நகரங்காவல் நனி சிறந் ததுவென்''[22]

என முடிப்பார் இளங்கோ. நகரின் எங்குமுள்ள இன்ப அனுபவக் காட்சிகளுக்கு நடுவே வாடித்தோன்றுகிறாள் கண்ணகி என்பதைக் குறிப்பாகச் சுட்டுவார் இளங்கோ.

திருமணத்தை வேகமாக அறிமுகப்படுத்தி, முதலிரவுக் காட்சியைச் சிறிது விரிவாகக் கூறி, மாதவியின் நாடகப் பின்னணியை மேலும் விரிவாகக் கூறி, இவற்றிடையே மிகச் செறிவாகச் சில வரிகளில் நிகழ்ச்சிகளைச் சுட்டிக்காட்டி, பிரிவுத் துயரை விரிவாக அந்திமாலைச் சிறப்பு செய்கதையில் கூறுகிறார். அடுத்து, கண்ணகியின் இத்துயருக்கு ஓர் முடிவும் மாதவியின் இன்பத்திற்கு ஓர் முடிவும் ஏற்படப் போவதை நகரின் ஒரு விழாவை மையமாக வைத்துக் குறிப்பாகக் காட்டுகிறார், அடுத்த காதையில்.

ஆடல் பாடல் பற்றிய விளக்கங்களோடு எவ்வாறு அரங்கேற்று காதை தொடங்கி விரிகிறதோ அதுபோல நகரின் பல்வேறு மக்களைப் பற்றியும், ஆரவாரம் பற்றியும், நகர்த்தோற்றம் பற்றியும் இந்திர விழவூர் எடுத்த காதை விரிவாகச் சொல்லிச் செல்கிறது. நகர் நாகரிகத்தை விரிவாகக் கூறும்போது இடையே மலயமாருதம் வீசும் ஒரு வீதி முனையில் பரத்தையரின் புலவியைத் தீர்க்க ஆடவர் பேசும் வார்த்தைகளையும் கூறுகிறார். அப்போது,

''நகையாடாயத்து நன்மொழி திளைத்துக்
குரல்வாய்ப் பாணரொடும் நகரப்பரத்தரொடும்
திரிதரு மரபின் கோவலன்போல
இளிவாய் வண்டினொடு இன்னிள வேனிலொடு
மலயமாருதம் திரிதரு மறுகில் ''[23]

என்பார். விழா வருணனை நடுவே கோவலன் செயல் தவறானது என்ற குறிப்பும் கூறப்படுகிறது. இந்த உவமையை வேண்டு மென்றே கோவலன் நிலையை நினைவூட்ட இளங்கோ அமைக்

கிறார் இது, இன்னமும் கோவலன் களிமகிழ் நிலையிலேயே உள்ளான் என்பதைக் குறிப்பாகச் சுட்டிக்காட்டிவிடுகிறது. நகர்க் காட்சிகளை விரிவாக விளக்கிப் பரத்தையருடன் ஆடவரின் காமக் களியாட்டத்தையும் காட்டி இறுதியில், அந்த விழா நாளிலேயே,

''உள்ளக நறுந்தாது உறைப்ப மீதழிந்து
கள்ளுக நடுங்கும் கழுநீர் போலக்
கண்ணகி கருங்கணும் மாதவி செங்கணும்
உண்ணிறை கரந்தகத் தொளித்து நீர் உகுத்தன
எண்ணுமுறை இடத்தினும் வலத்தினும் துடித்தன
விண்ணவர் கோமான் விழவு நாளகத்தென்''[24]

என முடிப்பார். இக்காதையின் இவ்விறுதி அடிகள் இனி வர இருப்பதைக் குறிப்பாய் உணர்த்துவன. (இவ்வாறு காதை இறுதியில் குறிப்பாய் உணர்த்தல் என்பது முன் காதைகளிலும் வந்துள்ளமை முன்னர் விளக்கப்பட்டது) இடக்கண், வலக்கண் துடிக்கும் நிமித்தங்களை முற்குறிப்பாக அமைக்கிறார்.

எனவே, இரண்டாம் முனையில், கண்ணகியின் வேதனையைச் சிறப்பாக மையப்படுத்துகின்றார். இதற்குக் காரணமான அக்கால நகர்ச் சமூகப் பின்னணியையும் மாதவியின் கலைத் திறனையும் விரிவாக விளக்குகிறார். விரிவான இவை பற்றிய வருணனைகள் மிகுதியாகவும் நுணுக்கமாகவும் இடம் பெற்றுள்ளன. ஆயினும் இவ்வருணனைகளின் முத்தாய்ப்பாகக் கண்ணகியின் துன்பத்தின் காரணப்போக்கைக் குறிப்பாகச் சுட்டி விடுதலையே காண்கிறோம். பொதுவான முறையில் கலைத்திறம், பிரிவு, வேதனை இவற்றை விளக்கி ஊடே கண்ணகியைக் குறிப்பாய்ச் சுட்டிக் காட்டும் தன்மையிலேயே இம்மூன்று காதைகளும் அமைந்துள்ளன.

கதையின் நிகழ்ச்சிப் பின்னலில் இருக்கும் இப்பொதுப்போக்கே இக்காப்பியத்திற்கு செறிவான கவித்துவ ஆற்றலைத் தருகிறது. இதுதவிர, ஒவ்வொரு காதையிலும் வருணனைகள் நிகழ்ச்சிக்குரிய களத்தின் தோற்றங்களைப் பீடுடன் காட்டுகின்றன எனலாம். அரங்கேற்று காதையில் வரும் ஆடல் பாடல் விளக்கங்கள், அந்தி மாலைச் சிறப்புச்செய் காதையில் வரும் நகர்க்காட்சிகள், பின் புலவிரிவினைப் பீடுடன் காட்சிப் படுத்தும் தன்மையில் அமைந் துள்ளன இவ்விரிவகற்சியே கதை உரைப் போக்கில் காப்பியத் தன்மையை உருவாக்குகிறது.

பின்புல விரிவு செய்து இறுதியில் அதனுடன் வாழ்க்கைச் சிக்கலைக் குறிப்பாய்ச் சுட்டிடும் ஒருபோக்கு இக்காதைகளில் வெளிப்படுகிறது. ஆழ்ந்து நோக்கினால் பின்புலவிரிவு, உணர்சிப் போராட்டம், குறிப்பு நவிற்சி - ஆகிய மூன்றும் இணைந்து காப்பியம் இயங்குவதைக் காணலாம். சிலப்பதிகாரத்தின் செம்மாப்பு (grandeur) இதுவே எனலாம்.

இவ்வாறு இயங்கும் போது பின்புல விரிவு என்ற நிலையில் பல்வேறு செய்திகளை இணைத்துக் கொள்கிறார். பல்வேறு கதைகளையும் இணைத்துக் கொள்கிறார். நாளங்காடிப் பூதம் பற்றிய கதைகள், மன்றங்கள் பற்றிய புரான நம்பிக்கைகள், நகர்ப் புறத்தாரின் பேச்சுக்கள் ஆகியன புகார் நகர மக்களின் பண்பாட்டுப் பின்னணியையும் பண்பாட்டுச் சிக்கலையும் ஓரளவு உணர்த்துகின்றன. அரசியல் சிறப்பினைக் காட்ட கரிகால் வளவன் இமயத்தில் புலி பொறித்த கதை மட்டும் இடம் பெறுகிறது. இப்பல்வேறு குறிப்புக்கள் காப்பியத்திற்கு ஓர் அகன்ற பரப்பினை அமைக்கின்றன எனலாம். இவ்வாறு பல்வேறு குறிப்புக்கள் இடம் பெற்றாலும் இவற்றின் விளைவாகத் தோன்றும் பின்புலத் தன்மையானது கோவலன் - கண்ணகி வாழ்வுடன் இணைந்து கொள்வதே இளங்கோவின் காப்பியப் பரிமாணமாகும். சமூக வாழ்வுடன் தனிநபர் வாழ்வு இணைந்து செல்வது மிக நுண்மையாக வெளிப்படுகிறது எனலாம்.

ஆகவே, (1) அகன்ற கலைஞான ஆற்றல் உடையவளாக மாதவி அறிமுகமாதல் (2) அவள் கோவலனிடம் கூடி மகிழ்தல் (3) கண்ணகி வாடிப் போதல் (4) சமுதாயத்தின் ஆரவார மகிழ்ச்சி ஆகியவற்றினை இரண்டாம் முனையில் ஒருபுடை அமைக்கின்றார் இளங்கோ. முற்றிலும் கோவலன் கண்ணகியை மறந்து, களிமகிழ்வெய்துவதையும் குறிப்பாகச் சுட்டுகிறார். இத்தகைய ஒரு துயர நிகழ்ச்சியின் களனே புகார் நகர ஆராவார வாழ்வுதான் என்பதைக் குறிப்பாகச் சொல்லுகின்றார். சொல்லிவிட்டு, காதை இறுதியில் முதல் முனையில் அமைத்தது போலவே, நிகழ்ச்சி மாறுதலினைக் குறிப்பாக இந்திர விழவூர் எடுத்த காதையில் அமைத்து விடுகிறார். வாழ்வின் ஊடோடும் பல்வேறு இழைகள் ஒரு போக்கில் வெளிப்பட்டு விடுகின்றன.

நிகழ்ச்சிகளை இவ்வாறு பின்னும் இளங்கோ, பின்புல விரிவு தந்து அதன் இறுதியில் ஓர் குறிப்பு வைக்கும் முறையைப் பின்பற்றுவதைக் காணமுடிகிறது. சுருக்கமாகச் சொன்னால்

கண்ணகியின் தனிமைத்துயர் இரண்டாம் முனையில் பின்புல விரிவுடன் வாழ்வின் பல்வேறு இழைகள் கொண்டு அமைக்கப் படுகிறது எனலாம்.

மூன்றாம் முனை

மணமுடித்தல், கூடிவாழ்தல், கோவலன் மனநிலை, பிரிதல், கண்ணகி வேதனைப்படுதல், மாதவி கூடி மகிழ்தல், ஆரவாரமான சமுதாயப் போக்கினைக் காட்டுதல் – போன்றவற்றையே கதைக் குரிய முக்கிய நிகழ்ச்சிகளாகத் தேர்ந்தெடுத்த இளங்கோ அடிகள் 5 காதைகளில் இவற்றினைக் காட்டிவிட்டு, அடுத்து, கோவலன் கண்ணகியிடம் திரும்பி வருதலை முக்கியப்படுத்துகிறார். கதைப் படி கோவலன் திரும்பி வந்தான்; வடு நீங்குச் சிறப்புடைய மனையகத்தை மறக்கும் அளவுக்குச் சிறப்புடைய ஆற்றலினளான மாதவியையல்லவா அவன் பிரிய வேண்டும்? அவளிடம் எந்தவழி மனம் சென்றதோ அந்த வழியே வர வைக்கிறார் இளங்கோ.

இப்பிரிதலையே மூன்றாம் முனையாக 3 காதைகளில் காட்சிப்படுத்துகின்றார் இளங்கோ.

திருமணம் ஒரு நாள்; கூடல் ஒரு நாள் (திருமண நாளாகவும் கொள்ளலாம்). பின் சில ஆண்டுகள் போன பின்னர் ஒரு நாள் அரங்கேற்ற நிகழ்ச்சியில் மாதவியிடம் சென்றுவிட்ட நிகழ்வு; அதன் பிறகு பொதுவான கூடல், பிரிவு, வேதனை; பின்னர், இந்திர விழா ஒரு நாள்-இவ்விழாப் பின்னணியிலேயே தொடர்ச்சியாக இரண்டு நாட்களின் நிகழ்ச்சியாக கோவலன் - மாதவி பிரிவைக் காட்டுகின்றார்.

மூன்றாம் முனையாக ஆறாம் காதை தொடங்குவதை அதன் தொடக்கத்திலேயே இனம் கண்டு கொள்ள முடிகிறது.

இந்திர விழாவைக் காண வானவரும் வருவர்; இந்திரனும் வருவான் என்ற நம்பிக்கையை எடுத்துக் கொண்டு, அதன் பின்னணியில் தொடங்குகிறார். இது, முனைத் தொடக்கமே.

இந்திரன் முதலானோர் புகாரில் வந்துள்ளனர். இக்காட்சி யைக் காண ஒரு விஞ்சை வீரன் தன் காதலியை அழைத்துக் கொண்டு இமயத்திலிருந்து கங்கை தாண்டி, உச்சயினி கடந்து, புகார் வந்தடைகிறான். புகாரில் உள்ள ஐவகை மன்றங்கள் போன்ற காட்சிகளைக் காட்டி விட்டு, மாதவியின் ஆடல் நிகழ்ச்சி யைத் தன் காதலிக்குக் காட்டுகிறான்.

மாயோன்பாணி, வருணப்பூதரின் நால்வகைப்பாணி போன்ற வற்றைப் பாடிவிட்டுப் பல்வேறு ஆடல்களை, மக்களிடையேஆடும் காட்சியை முதலில் காட்டுகிறான். வானவரும் வியக்கும் மாதவி யின் ஆடல்கள் என்ற கருத்தினையே இளங்கோ இவ்வாறு விரிவாக அமைக்கிறார்.

பதினொரு ஆடல்களையும் விஞ்சையனே கூறுகிறான்.

அதன்பிறகு தொடர்ந்து இளங்கோவே கதை உரைக்கிறார். இத்தனை ஆடல்களும் ஆடிவிட்டு, வியர்வையும் களைப்பும் உள்ள. தன் மேனியைப் பல்வேறு மணமூலிகைகள் ஊறிய நன்னீரில் கழுவிக் குளித்துத் தன்னை அலங்கரித்து, பல்வேறு அணிகள் பூண்டு மாதவி வருகிறாள்.

மாதவி குளித்த நீர் மணம், மேனியை மணம் கமழ அழகு செய்தல், அணிகலன்கள் பூணல் போன்றவற்றையெல்லாம் விரிவாகக் காட்சிப்படுத்துகின்றார் இளங்கோ. இவை 118 வரி களில் இடம் பெறுகின்றன.

ஆனால் இந்த 118 வரிகளில், இடையில் ஒரே ஒரு வரி மிகவும் முக்கியமானது. முந்திய காதைகளின் இறுதி வரிகளைப் போல முக்கியமானது. விஞ்சையன் 11 ஆடல்களையும் பற்றிக் கூறிவிட்டு,

''மேதகுசிறப்பின் விஞ்சையனன்றியும்
அந்தரத்துள்ளோரறியா மரபின்
வந்து காண்குறூஉம் வானவன் விழவும்
ஆடலுங் கோலமும் அணியும் கடைக்கொள''[25]

என இளங்கோ ஆடற்சிறப்பினை அறிமுகப்படுத்துவார். ஆடி முடித்து, நன்னீராடினாள் என்று நீராடுவதைக் கூறுமுன் 75-ஆம் வரியில் இளங்கோ இவ்வாறு கூறுகிறார்:

''ஊடற்கோலமோடிருந்தோன் உவப்ப''

ஒரே வரி தான். கோவலன் மனம் முழுமையையும் காட்டிவிடு கிறது. மாதவி, மக்கள் விரும்பும் கலைமகள்; ஆனால் அவன் மனமோ அவள் தனக்குமட்டும் உடைமை என உள்ளுக்குள் எண்ணுகிறது. இந்த எண்ணம் எவ்வாறு பொறிவிட்டு, வளர்ந்து, சிதறி வெடித்தது என்பதையே இம்மூன்றாம் முனை காட்டுகிறது.

நீராடி அத்தனை அணிகளையும் பூண்டு அவன்முன் பல்வேறு நிலைகளில் அவனை நிறைவு செய்ய முயல்கிறாள்.

''கூடலு மூடலும் கோவலற் களித்துப்
பாடமை சேக்கைப் பள்ளியுளிருந்தோள்''[26]

என்பார் இளங்கோ. நுண்மையான, வெடிக்கப்போகிற ஓர் அணு சக்தியைக் குறிப்பாக மேற்கண்ட வரிகளில் சுட்டு கிறார் இளங்கோ. இச்சுட்டுதல் நுண்மையான குறிப்புணர்த்த லாக அமைகிறது.

ஊடல் முடிந்தது; கூடலும் முடிந்தது. நகர் மகிழ்ச்சியில் திளைக்கிறது. தானும் ஓர் பெண்ணாகக் கடல் விளையாட்டுக் கான அவனை அழைக்கிறாள். அவனும் வருகிறான். முந்தின நாள் ஆடல் முடிந்து நீராடி, கூடல் முடிந்து, தொடர்ந்து வரும் அதிகாலையில் நகர்த்தெருக்கள் கடந்து கடற்கரையை அடை கின்றனர். இந்நிலையில் இரவு நேரக் காட்சியை வருணிக்கின் றார் இளங்கோ. கடற்கரையில், மாதவி யாழ்மீட்டி இசைக் கிறாள். ஐந்தாவது காதையை முடிக்கும்போது,

''கோவலன் தன்னொடுங் கொள்கையினிருந்தனள்
மாமலர் நெடுங்கண் மாதவிதானனென்''[27]

என்பார் இளங்கோ.

'யாண்டு சில கழிந்தன' என்று மனையறம்படுத்த காதை யில் இறுதியில் கூறும் அதே கதை உரை தோரணையில் கூறி, அடுத்து வரப்போவதை, ஆர்வப்படுத்துகிறார். அதன் பிறகு கானல் வரியில், இருவரின் அகநிலைப் போராட்டங்களைப் பாடல்களில் விரிவாக அமைக்கின்றார் இளங்கோ. எவ்வாறு ஒரு முக்கிய நிகழ்ச்சியின் பின் புலத்தை விரிவாக வருணிப்பாரோ, அதேபோல யாழ்மீட்டி இசைக்கும் பின்னணியை விரிவாக அமைக்கின்றார். பாடல்கள் நிறைய இடம் பெறுகின்றன.

முதல் 20 வரிகளில் கோவலன் பாடத் தொடங்கினான் என்பார். இதிலும் ஒரு குறிப்பு உண்டு. இதுவும் தொடர்ந்து வரும் ஒரு குறிப்புத்தான். மாதவியும் - கோவலனும் கடல் விளையாட்டுக் காணப் புறப்படும்போது,

''பொய்கைத் தாமரைப்புள்வாய் புலம்ப''

எனத் துன்பத்தை உள்வைத்துக் காட்டியது போலவே, கோவலன் இசைக்கத் தொடங்கியபோது,

''மாதவிதன் மனமகிழ வாசித்தல் தொடங்குமன்''

என்பார் இளங்கோ.மனம்மகிழ என்பது பின்வர இருப்பதற்கு எவ்வளவு முரணானது! இது முரண் (irony) எனப்படுவது. இவ்வாறு குறிப்பாக வர இருப்பதைச் சுட்டிவிட்டு 50 பாடல் களை அமைக்கிறார்.

மொத்தம் 200 வரிகள். அதன்பிறகு, 'எனக்கேட்டு' என்ற ஒரு தனிச் சொல்லுடன் தொடங்கி,

''கானல்வரியான் பாடத் தானொன்றின் மேல் மனம்வைத்து
மாயப்பொய் பலகூட்டு மாயத்தாள் பாடினாளென''[28]

எண்ணி, ஏவலாளருடன் கோவலன் போய்விடுகிறான் என்கிறார். இங்கேதான் இளங்கோ ஒரு முக்கியக் குறிப்பினை முதன்முதலாக வைக்கிறார். ''யாழிசைமேல் வைத்துத் தன் ஊழ்வினை வந்துருத்ததாகலின்"[29] என்பார் இளங்கோ. கண்ணகியைப் பிரிந் தமைக்கு ஊழினைக் காரணமாகக் கூறாத இளங்கோ, இங்கே இப்போது கூறுகிறார். ஏனெனில் அவன் சாவுக்கு அதுவே தொடக்கம் செய்தது. மாதவியோடும் கண்ணகியோடும் அவன் வாழ்ந்திருக்கலாம். இந்த வாழ்வின் பிளவே சாவின் தொடக்க மாகி விடுகிறது.

அவன் போய்விடவே கையற்ற நெஞ்சின்ளாய் வையத்தினுள் புக்குக் காதலனன்றியே மாதவி தன் மனையை அடைகிறாள்.

''ஊடற் கோலமோ டிருந்தோன் உவப்ப'', ''கலவியும் புலவியும் காதலற்கு அளித்துக்''[29]அ கடல் விளையாட்டில் உரிமை யுடன் பாடி 'மனம்' என்ற ஒன்றிருப்பதால் கோவலனை இழக்கி றாள் மாதவி. மனத்தின் போராட்டத்தை இளங்கோ நுண்மையாக அமைக்கிறார். இதன் புறவடிவத்தின் படிநிலை ஓங்குதலே கானல்வரிப் பாடல்களாக அமைந்துள்ளன. இப்பாடல்கள் பல. இதனால் காப்பியத்தின் முறுக்கேற்றம் நாடகம்போல அமை யாமல் மெல்லத்தான் செல்லும். 100 விழுக்காடும் காப்பியம் நாடகம் அல்ல; ஒரு சூழலை அகற்சிப்படுத்தி இயக்கும் போக்கே காப்பியப் போக்கு. ஆயினும் திரும்பத் திரும்பப் பாடல் அமை வதில் கூத்துப் பாணியிலான நீண்ட பாடல் உரையாடல் போல இதனைக் காணலாம்.

கோவலன் மனம், பொறுக்காது தவித்த மனம். தன்னை அவளாகக் கண்ட மனம். உளவியல் முறையில் சொன்னால் இது வும் ஒரு தன்வெளிப்பாடு ('Projection') தான். தானொன்றின் மேல் மனம் வைத்தாள், என்று கோவலன் நினைப்பதெல்லாம் தன் செயல்களே. அவள் நிலையோ, வேறு:

''மன்னுமோர் குறிப்புண்டிவன் தன்னிலை மயங்கினான் எனக்
கலவியால் மகிழ்ந்தாள்போல் புலவியால் யாழ்வாங்கிப்"[30]

பதிலுக்குப் பாடுகிறாள். இங்கே அவளிடம் காமம் நிறைந்து வெளிப்படுகிறது. அவளுடைய புலவிப்பாடல் அனுவை வெடிக்க வைத்துவிட்டது.

இதில் யார் பாடினது தவறு, அல்லது சரி என்ற விவாதத்திற்கே இடம் இல்லை. இங்கே கவனிக்க வேண்டியதெல்லாம், மாதவி - கோவலன் பிரிவை இளங்கோ எவ்வாறு நுண்மையாகக் காட்டுகின்றார் என்பதே. அவ்வாறு நோக்கும்போது, இங்கும், பின்புல விரிவினை அமைப்பதையும் அவ்விரிவினூடே நிகழ்ச்சியின் முனைப்புக்களைக் குறிப்பாகச் சுட்டிக்காட்டும் போக்கினையும் காணமுடிகிறது. இதை விட்டுவிட்டுச் சரியா, தவறா என விசாரணையில் இறங்கினால் இலக்கியத்தடம் புரண்டுவிடும். இலக்கிய அமைப்பிற்குள்ளிருந்து முழுமையைக் காணும் முறை பிறழ்ந்துவிடும். முழுமை அழிந்து மனம்போனவாறு பேசும் துண்டிப்பு நிகழும்.

பிரிவினை மிக நயமாக அமைத்த பின்னர், மீண்டும் மறுநாள் நிகழ்ச்சி ஒன்றினைக் காட்டுகின்றார் இளங்கோ. இந்நிகழ்ச்சியில் மூன்று காட்சிகள் உள்ளன. ஒன்று, கோவலன் உடன் வராததால் தனியாக மனையில் யாழ்மீட்டி மயங்கியவாறு ஆறாக் காதலினால்,

''தளைவாய் அவிழ்ந்த தனிப்படு காமத்து
விளையா மழலையின் விரித்துரை எழுதி''[31]

அவனுக்கு மாதவி கடிதம் அனுப்பும் நிலை; இங்கும் நிறைகாமம் இடம் பெறுகிறது. கோவலனின் அகமனச்சுவை உணர்வுகள், அவனுடைய பிறழ்வுகள் என்னும் இவைகள் மாதவியையே அப் பிறழ்வின் வடிவாகக் காட்டிவிடுகின்றன. இதனைக் கடிதப் பின்னணியே காட்டுகிறது. இரண்டாவது, இக்கடிதத்தைப் பார்த்துக் கோவலன், மாதவி முன்னர் ஆடிய பல்வேறு ஆடல் களையெல்லாம் எடுத்துக்கூறி, 'ஆடல் மகள்தானே' என நேரடியாகவே வயந்தமாலையிடம் மாதவியைப் பழிக்கும் காட்சி; மூன்றாவது காட்சி, இச்செய்தியினைக் கேட்டு,

''மாலை வாரா ராயினும் மாணிழை
காலை காண்குவ மெனக் கையறு நெஞ்சமொடு
பூமல ரமளிமிசைப் பொருந்தாது வதிந்தனள்
மாமலர் நெடுங்கண் மாதவி தானென்''[32]

என்ற மாதவியின் எதிர்பார்ப்புநிலை. கோவலனின் சினப்புலம் பலைக் கேட்டபிறகும் மாதவி காலை வரலாம் என எதிர்பார்ப்பது கோவலன் பாத்திரப்படைப்பை, அவன் மனநிலையைக் குறிப்பாகச் சுட்டிக்காட்ட இளங்கோ கையாளும் ஓர் உத்தி எனலாம். இப்படிப் பட்ட மனப் போராட்டங்கள் கோவலன் - மாதவி வாழ்வில் இருந்தன; ஆயினும் கோவலன் அவளை விட்டு நிரந்தரமாகப் பிரிந்ததே இல்லை. இந்நிலையில், ஒரு இந்திரவிழாவில் அவள் மக்கள் முன் ஆடிய ஒரு நாளில், அவளை நிரந்தரமாகப் பிரிந்து விட்டான் என்று கூறும் ஒரு கதை அமைப்பிலேயே இளங்கோ காப்பியத்தை நகர்த்திச் செல்லுகிறார்; இப் போக்கினை வேனிற் காதையின் இறுதிப்பகுதி நன்கு சுட்டுகிறது. எனவே 1) ஆடல் பின்னணி 2) ஆடிய முறைகள் 3) ஊடிய கோவலனை மாதவி மகிழ்ச்சிப்படுத்திய நிலை 4) கூடல் முடிந்து கடல்விளையாடச் சென்றது 5) கானல் வரி பாடியமை 6) கோவலன் சினத்துடன் பிரிந்தது 7) அமைதியின்றி மாதவி மயங்கியது 8) கோவலனுக்கு ஆசையுடன் கடிதம் எழுதியது 9) கோவலன் தன் சினப்புலம்பலை வெளியிட்டது 10) மாதவி மீண்டும் எதிர்பார்த்திருத்தல் 11) மாதவியைப் பிரிந்தது ஊழ்வினையால்தான் எனல் - ஆகியன வற்றை இம்மூன்றாம் முனையில் அமைத்து மாதவியை நிரந்தர மாகப் பிரிந்துவிட்டான் கோவலன் என்பதைக் குறிப்பாகச் சுட்டி விடுகிறார். காமமும் ஐயமும் கலந்த மனப்போராட்டம் இதில் நிகழ்கிறது.

இப்பிரிவானது கோவலனின் மனப் போராட்டத்தில் தொடங்கி அவனுடைய உடைமை உணர்ச்சியின் உச்சநிலையில் வடிவம் கொள்வதாக அமைக்கிறார் இளங்கோ. இங்கும் நிகழ்வுகளின் பின்புலவிரிவு செய்து காட்டி இடையிடையே குறிப்பாக நிகழ்வுப் பொறிகளைக் குறிப்பாய் உணர்த்தி அமைக்கின்றார். பிரிவு நிரந்தரமானது என்பதை உணர்த்தவும், மாதவியின் காதல் மனம் எவ்வளவு தூரம் பரத்தமைப் பண்பற்றது என்பதைக் காட்டவும், கோவலன் மனத்தின் தீர்மானகரமான நிலையைக் காட்டவும், வேனிற் காதையில் மடலும் மறுமொழியும் என்ற காட்சியை அமைத்துள்ளார் இளங்கோ.

குறிப்பாய் உணர்த்தல் என்ற உத்தியினூடே முரண் உத்தியும் இடம் பெறுகிறது; விஞ்சைய வீரனைக் காட்டும் இயற்கை இறந்த நிகழ்ச்சியும் மாதவி பரம்பரை பற்றிய புரான நம்பிக்கை களும் இணைந்து மாதவியின் கலைப் பின்னணியைக் காட்டு கின்றன எனலாம்.

பிரிதல் என்ற நிகழ்வை ஒரு விரிந்த காட்சிப் பாரிமாணத்துடன் அமைப்பதே இம் மூன்றாம் முனையின் நிலை. இந்நிலையில் மாதவியின் பாத்திரப் படைப்பு மிகச் சிறப்பாகச் சித்திரிக்கப்பட்டு விடுகிறது. மேலும், மிக முக்கியமான ஒரு குறிப்பு இங்கே கருதத் தக்கது. அது, மாதவி - கோவலன் பிரிவுக்குக் காரணம் ஊழே என்று இளங்கோ கூறுவது. கோவலன் சாவு என்ற நிகழ்வின் தொடக்கமான இப்பிரிதல் ஊழ்வினையின் செயல் என்கிறார் இளங்கோ. துன்பத்திற்கு ஊழ்தான் காரணம் என்ற வாழ்க்கை நவிற்சியை அறியமுடிகிறது. சுருக்கமாகச் சொன்னால், ஊழ்வினையால் மாதவியைக் கோவலன் பிரிந்து வந்தான் என்பதை மூன்றாம் முனையில் நுண்மையாகக் காட்சிப் படுத்து கிறார் எனலாம். இம்முனையில் காமஞ்சார்ந்த அவலச்சுவை வெளிப்படுகிறது.

நான்காம் முனை

மாதவியிடமிருந்து நிரந்தரமாகப் பிரிந்த பின் ஒரு நாள் அதிகாலையில் (வைகறையில்) வந்து கண்ணகியை அழைத்துக் கொண்டு ஐயைகோட்டம் சென்றடைவது வரை இந்நான்காம் முனைப்பகுதி அமைகிறது எனலாம். இதன் இறுதி நிலையாக வேட்டுவர்கள் கண்ணகியைத் தெய்வமாகக் கூறுவதைக் கொள்ளலாம். கனாத்திறமுரைத்தகாதை, நாடுகாண்காதை, காடுகாண்காதை, வேட்டுவவரி ஆகிய பகுதிகள் இதில் அடங்குவன.

இப்பகுதியின் தொடக்கத்திலேயே கண்ணகியின் பத்தினித் தன்மையைத் தனித் தெய்வப்பண்பாகச் சுட்டிக்காட்டி இறுதியில் வேடர்களால் தெய்வப்பெண் எனச் சொல்லி விடுகிறார் இளங்கோ.

தொடக்கத்தில் தேவந்தி என்ற பார்ப்பனத் தோழிக்கும் கண்ணகிக்கும் உரையாடல் நடைபெறுகிறது. கணவனைப் பிரிந்துள்ள துன்பம் தீரவேண்டும் என்றால் நீர்த்துறை மூழ்கிக் காமனை வணங்கி வரவேண்டும் எனத் தேவந்தி கூறுகிறாள்; கண்ணகியோ அவ்வாறு செய்வது பீடன்று என்று சொல்லிக் கொண்டிருக்கிறாள். அப்போது கோவலன் வந்திருப்பதாகச் செய்தி வருகிறது. அவன் வந்ததும், வான்பொருட் குன்றம் தொலைத்ததாகக் கூறுவதும், சிலம்புள்ளது கொள்க என அவள் கூறுவதுப, மதுரைக்கு எழுக என அவன் கூறுவதும், அவளும் உடன் புறப்படுவதும் - மிக வேகமாக நடைபெறுகின்றன. இவ்வளவு வேகமான புறப்பாடு எவ்வாறு நிகழ்ந்தது? அதுவும்

ஊழ்வினையால்தான் ''காரிருள் நின்ற கடைநாட்கங்குல் ஊழ் வினை கடைஇ உள்ளந்துரப்ப''[33] என்பார் இளங்கோ. மீண்டும் இப்புறப்பாட்டின் போது ஊழ்வினையே காரணம் என்கிறார்.[34] கோவலன் கண்ணகியைச் சந்திப்பதற்கு முன் அவளுடைய கற்புத் திறனைத் தேவந்திக்குக் கூறும் பதில் மூலமாகக் காட்டுகிறார் இளங்கோ. இப்படி ஒரு பின்னணிக் காட்சியைத் திட்டமிட்டு அமைத்து, அக்காட்சியில் கோவலன் வருவதாகக் காட்டுகிறார். யார் அந்தத் தேவந்தி? பாசண்டத் சாத்தனின் மனைவியல்லவா? இந்தப் பின்னணியில் தேவந்தியின் வரலாறு விரிவாக விளக்கப்படுகிறது. கண்ணகியின் கற்பு மேம்பாட்டை ஒப்பு நிலையில் இவை குறிப்பாக வெளிப்படுத்துகின்றன.

எழுகென, எழுந்த கண்ணகியின் மெல்லிய பாதங்கள் நடந்த காட்சிகளே அடுத்த காதைகளில் இடம் பிடிக்கின்றன. பல நாட்கள் நடந்து சென்ற இக்காட்சியினை நாடுகாண், காடுகாண் காதைகளில் இளங்கோ அமைக்கின்றார். நகரை விட்டு நீங்கி, காவுந்திப்பள்ளி அருகே சென்றதும் மதுரை எவ்வளவு தூரம் எனக் கண்ணகி கேட்க, அவனும் ஆறைங்காதம், பக்கம்தான் எனக் கூறிச் சிரிக்கிறான். இக்காட்சியில் கண்ணகியின் மென்மையை வெளிப்படுத்துகிறார் இளங்கோ.

''இறுங்கொடிநுசுப்போ டினைந்தடி வருந்தி
நறும்பல் கூந்தல் குறும்பல உயிர்த்து
முதிராக்கிளவியின் முள்ளெயிறிலங்க
மதுரை மூதூர் யாதென வினவ''[35]

எனக் காட்சி தரும் கண்ணகியின் மென்மையை மீண்டும் கவுந்தி அடிகளிடம் கோவலன் கூறுகிறான். இம்மென்மையையே நடக்கும்போது கவுந்தி அடிகளும் மீண்டும் கூறுவார்.[36]

மென்மையைக் காட்டியபின் கண்ணகியின் பொறுமையை விளக்க ஒரு நிகழ்ச்சியை அமைக்கிறார். வறுமொழியாளர் இருவர், கோவலன் - கண்ணகியை யாரெனக் கேட்க, கவுந்தி அடிகள் என் மக்கள் என விடையிறுக்க, அதற்கவர்கள், ஒரு வயிற்றுப் பிறந்தோர்கள் கணவன் மனைவி ஆவது எப்படி எனக் கேலி செய்ய அவர்களைக் கவுந்தி நரிகள் ஆகும்படி சபிக்கிறார். கண்ணகியோ தன் மென்மைக்கேற்ப,

''தீமொழிகேட்டுச் செவியகம் புதைத்துக்
காதலன் முன்னர்''

நடுங்கினாலும்,[37]

''நெறியின் நீங்கியோர் நீரல கூறினும்
அறியாமை என்றறியல் வேண்டும்'' என்கிறாள்.[38]

இந்த நிகழ்ச்சி நடைபெறுவதற்கு முன்பு, நாட்டு வருணனையை அமைத்து, பின் சாரணர்களை வான் வழித் தோன்ற வைக்கிறார். அருகன் புகழ்பாடி, கவுந்தி தொழுகிறார். இவ்வாறு தொழுத துறவிக்கே, கண்ணகி பொறுமை பற்றி அறிவுரை கூறுகிறாள்.

நாட்டு வருணனை, சாரணர் தோன்றல், அருகன் துதி என விரிவான பின்புலவிரிவு அமைத்து இறுதியில் இதனையும் மீறிய ஓர் ஆற்றலைக் கண்ணகியிடம் வெளிப்படுத்துகிறார் இளங்கோ.

நாடுகாண் காதையில் இவ்வாறு காட்டிவிட்டு அடுத்ததாக மாங்காட்டு மறையோனைக் காட்சியில் கொண்டு வருகிறார். அருகனை வணங்கி உறையூரைக் கடந்து செல்பவர்கள் ஓர் இளமரக்காவில் இருக்கின்றனர். அங்கே மறையோன் வருகிறான். வழி வருணனையை விரிவாகக் கூறுகிறான். தொடர்ந்து பேச்சு மெய்ப்பாட்டியற்கை பற்றிய விவாதமாக அமைகிறது. கவுந்தி அடிகள், இறுதியில்,

''இறந்தபிறப்பின் எய்திய வெல்லாம்
பிறந்த பிறப்பிற் காணாயோ நீ
வாய்மையின் வழாது மன்னுயிரோம்புநர்க்
கியாவது முண்டோ எய்தா அருப்பொருள்''[39]

எனக் கூறி முடிக்கிறாள். அடுத்து, கானுறை தெய்வம் வயந்த மாலை வடிவில் கோவலனைச் சோதிக்கிறது. மந்திரவல்லமை யால் கோவலன் சோதனையில் வெல்கிறான். இந்நிகழ்ச்சிக்கு முன்னர், ''குன்றாக்கொள்கைக்கோவலன்''[40] என்பார் இளங்கோ. இந்திர விழவூர் எடுத்த காதையில் ''கோவலன் போல் இளிவாய் வண்டு'' என்ற இளங்கோ, இங்கே வேறு மாதிரிச் சொல்லத் தொடங்குகிறார். கானுறை தெய்வமும் தன் செயலுக்கு வருந்தி மன்னிப்புக்கேட்பதோடு, கண்ணகிக்கும் கவுந்திக்கும் தெரிய வேண்டாம் எனக் கூறிச் செல்கிறது. எனவே, விரிவான வழி வருணனையைத் தொடர்ந்து ஒரு தத்துவ விவாதத்தையும், கோவலனின் மனத்தில் ஒரு பெரிய மாற்றத்தையும் காட்டுகிறார் இளங்கோ. பின்னர், அவர்கள் ஐயை கோட்டத்தை அடைகின்றனர். அங்கே, கொற்றவை வழிபாடு நடைபெறுகிறது. அந்த வழிபாட்டினை விரிவாக வருணிக்கிறார். இந்த ஐயைக் கோட்ட வழிபாட்டுப் பின்புல விரிவு காட்டிய பின் கண்ணகியை நோக்கி, முதறிவாட்டி ஒருத்தி தெய்வ முற்று,

''இவளோ கொங்கச் செல்வி குடமலையாட்டி
தென்தமிழ்ப்பாவை செய்த தவக்கொழுந்து

ஒருமாமணியாயுலகிற் கோங்கிய
திருமாமணி''[41] எனக் கொற்றவைக்கு நிகராக வைத்துத் 'தென்றமிழ்ப் பாவை' எனத் தமிழ்ப் பண்பாட்டு மரபின் தெய்வ முறையில் பாராட்டுமாறு கண்ணகியைக்காட்டுகிறார் இளங்கோ. பின்னர் வேடர்களின் பாடல்கள் இடம்பெறுகின்றன. எனவே, 1. மனையகம் கடந்து கண்ணகியுடன் புறப்படல் 2. வழி நடைப் பின்னணியில் கண்ணகியின் மென்மை 3. கண்ணகியின் பொறுமை 4. உம்மைச் செய்தது இம்மையில் பயக்கும் என்ற உண்மையை ஒரு விவாதம் அமைத்து விளக்குதல்; இதற்காக வழியை ஒரு மறையோன் மூலம் வருணித்தல் 5. வேடர் கண்ணகியைத் தெய்வ நிகராய்ப் புகழ்தல்-ஆகியவற்றினை நான்காம் முனையாக அமைக்கின்றார். இம்முனையில் இறுதியாக வரும் வேட்டுவ வரிப்பாடல்கள் இம்முனையின் இறுதி அமைப்பைக் காட்டுவது போலவே உள்ளன எனலாம்.

இம்முனையிலும் பின்புலவிரிவு இடம் பெறுகிறது. கண்ணகியின் மென்மை, கோவலனின் மனநிலை ஆகியன குறிப்பாய் உணர்த்தப்படுகின்றன. தவிர, சாரணர் வான்வழி வருதல், கவுந்தி சாபமிடல் போன்ற இயற்கை இறந்தநிகழ்ச்சிகளும் உள்ளன. மாலதி - தேவந்தி கதையும் இடம் பெற்றுள்ளது. ஆனால், இவையாவுமே, கண்ணகியின் சிறப்பினை விளக்குவதற்கும் தத்துவ விளக்கத்திற்கும் இணைவாகப் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளன. மேலேகண்ட பகுதிகளை உற்றுநோக்கினால் இந் நான்காம் முனையில் கண்ணகியின் சிறப்பிற்கு முதலிடம் கொடுத்தும், அடுத்ததாகக் கோவலன் மனமாற்றத்தையும் மெல்ல வெளிப்படுத்திக் கோவலன் மீது இரக்கம் ஏற்படுத்துவதில் இளங்கோ ஈடுபடத் தொடங்குவதையும் காணமுடிகிறது.

ஐந்தாம் முனை

கண்ணகியின் சிறப்பைக்காட்டி, ஓரளவு தெய்வநிகர் பத்தினி என வேட்டுவர் மூலம் சொல்ல வைத்தாகிவிட்டது. கோவலன் மீது இரக்கம் ஏற்படும் வகையில் அவனுடைய மனமாற்றத்தையும் சுட்டிக்காட்டியாகிவிட்டது. இனி, தொடர்ந்து கோவலன் சாவினைச் சித்திரிப்பதையே அடுத்த முனையாகக் கொள்கிறார் இளங்கோ. இதில் மிக முக்கியமான சித்திரிப்பு எது என்றால், கோவலனைப் பற்றிய பெருமைகளை எல்லாம் சிறிது சிறிதாய்ச் சொல்லி, அவன் மனதின் போக்கினையும் காட்டி அவன் மீது பெருமதிப்பையும் இரக்கத்தையும் உருவாக்கி, பின் அவன்

சாவினைக் காட்டுவது - என்ற ஒரு முறையில் அமைத்திருப்பதுதான். கோவலன் மீது மிகுந்த கவனம் செலுத்தும் முனை இது. இப்பகுதியில் புறஞ்சேரி இறுத்தகாதை, ஊர் காண்காதை, அடைக்கலக்காதை, கொலைக்களக் காதை ஆகியன அடங்கும்.

முதலில் சாலினியின் ஆடுங்கோலம் முடிந்த பின், பகலில் சென்றால் வெயில் கடுக்கும், ஆகவே இரவில் செல்லலாம் என நிலாக் காலத்தில், கவுந்தியின் அறவுரை கேட்டவாறு செல்கின்றார்.

போகும் வழியில் காலையில் பார்ப்பார் உறைபதியின் சிறையகத்தில் கண்ணகியையும் கவுந்தியடிகளையும் இருக்கவைத்து விட்டு நீர் கொண்டு வரச் செல்கிறான் கோவலன். இவ்வாறு கோவலனுக்கு ஒரு தனிமையை உருவாக்கி அவனுடன் கோசிக மாணியைப் பேச வைக்கிறார் இளங்கோ. கோவலன் வந்த பிறகு பெற்றோர்க்கு ஏற்பட்ட துயரம், நகரில் ஏற்பட்ட வருத்தம், மாதவிக் கேற்பட்ட துயரம் ஆகியவற்றைக் கூறி அவளுடைய கடிதத்தைக் கொடுக்கிறான், கோசிகமாணி.

தளைவாய் அவிழ்ந்த தனிப்படு காமத்துடன் முன்னர்க் கடிதம் எழுதிய மாதவி இப்போது, ''குரவர்பணி அன்றியும் குலப்பிறப்பாட்டியொடு இரவிடைக்கழிதற்கு என் பிழைப்பறியாது கையறு நெஞ்சம் கடியல் வேண்டும்,'' எனத் தன் ஆடற்குலத்தினை மனத்துள் எண்ணித் தன்னை இழந்து, ஒடுங்கிப்போய்க் கடிதம் எழுதி இருப்பதைக் காண்கிறோம். பெற்றோர் துயர் கேட்டதும், கடிதம் கண்டதும் கோவலனின் உள் கிடந்த வெறி அடங்கி 'தன்தீதிலள், என் தீது' என்று தன்னை நன்கு அடையாளம் கண்டு கொள்கிறான். அதே கடிதத்தைத் தன் பெற்றோருக்கு அனுப்புகிறான். இளங்கோ உருவாக்கி இருக்கும் இந்தக் கடிதப் பின்னணி ஆழ்ந்த அனுபவத்துடன் கூடிய கவித்துவ நெறியில் உணர்ச்சிக் செறிவை உருவாக்குகிறது. இளங்கோவின் கற்பனையின் சிறந்த படைப்பு இது.

பின், தன் மனைவியிடம் வருகிறான். அங்குள்ள பாணர்களோடு யாழ் மீட்டிப்பாடுகிறான். தன் தீது என உணர்ந்த பின்னும் மனைவியை நீங்காது யாழ் மீட்டி மகிழ்கிறான். அவனுடைய இயல்பு இப்படிப்பட்டது என இளங்கோ குறிப்பாகக் காட்டுகிறார். இங்கெல்லாம் குறிப்பாய் உணர்த்தலே காப்பியத்திற்குத் தனித்தன்மையைத் தருகிறது எனலாம்,

பின்னர், மதுரையை நெருங்குகின்றனர். மதுரைத் தென்றல் வீசுகிறது, மதுரையின் பல்வேறு ஓசைகள் கேட்கின்றன.

வையையைக் கடந்து மதுரையின் புற நகர்ப்பகுதியை அடைகின்றனர்.

மதுரைப்பின்னணிபற்றிய நீண்ட வருணனையை அமைத்து, பின் வையையைக் கடக்கும் போது கண்ணகிக்கு நேரப் போவது குறித்து வைகை அழுதிரங்கிக்கண்ணீரை மலர்களால் மறைத்துச் செல்வது போலவும், மதில் கொடிகள் வாராதீர்கள் எனக் கைமறிப்பதாகவும் தற்குறிப்பேற்றம் கூறுகிறார்.

கோவலன் தன் பிழையை உணர்ந்து கொள்கிறான்; எப் போதும் போல் ஆடிப்பாடி மகிழ்கிறான். மனைவியுடன் மதுரையை அடைகிறான். இயற்கை அவர்களுக்காக அழுகிறது. இவ்வாறாக காப்பியம் படிப்பவர்களைத் தன் போக்கில் செலுத்துகிறார் இளங்கோ.

புற நகரில் கவுந்தி அடிகளிடம் கேட்டு மதுரை நகர் சென்று வருகிறான். போகும் போது வருந்துகிறான். கவுந்தி ஆறுதல் கூறி இராமன், நளன் போன்றோர் கதைகளைக் கூறி எல்லாவற்றிற்கும் காரணம் தீவினைதான் என்கிறாள். மீண்டும் தீவினையைப்பற்றி இளங்கோ இவ்விடத்தில் பேசுகிறார். சாவினை முற்குறிப்புப் படுத்தி இரக்கம் தோற்றுவிக்கும் தன்மையே இது.

''தொன்னகர் மருங்கின் மன்னர் பின்னோர்க்
கென்னிலை உணர்த்தியான் வருங்காறும்''
பாதக்காப்பினள் பைந்தொடியாகலின்''[43] என்று கூறிக் கவுந்தி அடிகளிடம் கண்ணகியை விட்டுச் செல்கிறான். ஆனால் மன்னர் பின்னோரைக் கண்டதாகச் செய்தியில்லை. மதுரை நகர் பற்றிய நீண்ட சித்திரிப்பு இடம்பெறுகிறது. மதுரை நகரையும் அங்குள்ள சமூக நிலையையும் இளங்கோ அறிமுகப்படுத்துகிறார். இது, இன்னொரு புகார் நகரச் சமுதாயம் போலவே உள்ளது.

''காவலன் பேரூர்கண்டு மகிழ்வெய்திக்
கோவலன் பெயர்ந்தனன் கொடி மதிற்புறத்தென்''[43]
என்பார் இளங்கோ. திரும்பி வந்து, சாவை நிகழ்த்தப்போகும்,

''தீதுதீர் மதுரையும் தென்னவன் கொற்றமும்
மாதவத் தாட்டிக்குக் கோவலன் கூறுழி''[44]

மாடலன் வருகிறான். நீண்ட, மதுரை நகர விளக்கத்திற்குப்பின், அடுத்தகாதையில் சாவு நிகழ்தற்கிடமாகிய அம்மதுரையைத் தீதுதீர் மதுரை என, இளங்கோ, கோவலன் கூறுவதாக அமைக்கிறார். தனக்குத் தீங்குசெய்து, பின் எரிக்கப்பட இருக்கும் மதுரையைக் கோவலன் தீதுதீர் மதுரை என்கிறான். இது ஒரு முரண்உத்தி.

வந்த மாடலன் கோவலனின் பழைய வாழ்க்கையின் பல்வேறு சிறப்புக்களைக் கூறி,

''இம்மைச் செய்தன யானறி நல்வினை
உம்மைப் பயன்கொல் ஒருதனி யுழந்தித்
திருத்தகு மாமணிக் கொழுந்துடன் போந்தது''[45]

என்கிறான். மணிமேகலைக்குப் பெயரிட்டுத் தானம் செய்தது, மறையோனை யானைக்காலிலிருந்து காத்தது, தீத் திறம்புரிந் தோளின் துயர் போக்கத் தன்னைப் பூதத்திடம் கொடுத்தது - எனக் கருணையும் வீரமும் கலந்த கோவலனின் பெருமித வாழ்வினை இளங்கோ அடிகள் பின்னோக்கு முறையில் கூறுகிறார். ஒரு வணிகன் மாவீரனாகவும் காட்டப்படுகிறான்.

கோசிகமாணியிடம் 'என்தீதே' எனத் தன்னை உணர்ந்து, கவலையற்றவன்போல் ஆடிப்பாடி, மதுரையை முழுதும் சுற்றிப் பார்த்து, திரும்பி வந்தவன் பெருமிதமான வாழ்வுடைய கோவலன்; இவனுக்கு ஏற்படப்போகும் சாவுக்கு இப்பிறவியில் எந்தத் தவறும் காரணமாக இல்லை. எல்லாம் பழவினையே...

இந்த வினைக் கோட்பாட்டைக் கோவலன் சாவு நோக்கிய தன் காட்சி அமைப்புப் போக்கோடு இளங்கோ ஆங்காங்கே நவிற்சிப்படுத்திச் செல்கிறார். அதோடு அவன் ஒரு கனவு கண்டதாகக் கூறிப் பின்வர இருப்பதை மீண்டும் குறிப்பாகச் சொல்லி விடுகிறார் இளங்கோ. கோவலனே தன் அழிவை உணர்வது போலக் காட்டிட இக்கனவை அமைக்கிறார் எனலாம்.

மாடலன் போனபின், மாதரியிடம் கவுந்தி அடிகள் கண்ணகியை அடைக்கலம் தருகிறாள். அப்போது கண்ணகியின் மென்மையும் கற்பும் கவுந்தியால் சொல்லப்படுகின்றன. அடைக்கலத்தின் சிறப்பு விளக்கக் கதையும் கூறப்படுகின்றது. தானம் முதலான நல்லறம் செய்வது நற்கதி ஏற்படுத்தும் என்பதும் உணர்த்தப்படுகிறது.

மாதரியுடன் சென்று ஆயர்சேரியில் தனி வீட்டில் கண்ணகி உணவு சமைக்கிறாள். உணவருந்திய பின் கோவலன் அவளைத் தழுவி, "நான் செய்ததை எல்லாம் நினையாமல் என்னுடன் வந்தாயே" எனப் புலம்புகிறான். அவளும் மாற்றா வாழ்க்கையேன் வந்தேன் என்கிறாள். வருபனி சுரந்த கண்ணினனாகச் சிலம் புடன் மதுரைக்குச் செல்கிறான். புறப்படும்போது இமிலேறு எதிர்ப்படுகிறது. நிச்சயம், தீங்கு நிகழப்போகிறது என்று குறிப்பாக இத் தீ நிமித்தம் மூலம் காட்டுவார் இளங்கோ. சாவு நெருங்குகிறதல்லவா?

கோவலன் மனம் எவ்வாறெல்லாம் அடங்கி, ஒடுங்கி, அழுது, ஓய்ந்து, புதிய வாழ்விற்காக முனைகிறது என்பதைக் காட்டி அவன்மீது ஒரு பேரிரக்கத்தை உருவாக்குகிறார் இளங்கோ. இதனைப் படிப்படியாக உருவாக்குகிறார். இதனால் அவலச்சுவை மெல்ல மெல்ல உருவாகி முழுமையாகிறது. நகரில் நுழைந்து பொற்கொல்லனைச் சந்திக்கும் காட்சியை, "கூற்றத் தூதன் கைதொழுதேத்த"[46] என்பார். இமிலேறு அப்போதே எதிர்த்தது; இப்போதோ கூற்றன் நெருங்கி வந்து விட்டான். யாழ்மீட்டிய போதே உருத்து வந்த ஊழ்வினை, புகாரை விட்டு விரட்டிய ஊழ்வினை, பொற்கொல்லனைக் கூற்றத் தூதனாக அனுப்பிய ஊழ்வினை, உரிய காலத்தில் சாவினைத் தீர்மானிக்கிறது. ஆகவேதான் மன்னனும் சரியாக ஆராயவில்லை.

"வினைவிளை காலமாதலின் யாவதும்
சினையலர் வேம்பன் தேரானாகி"[47]

என்பார் இளங்கோ.

இங்கும் ஒரு பின்னணியை உருவாக்குகிறார் இளங்கோ. நாடகம் கண்ட மன்னனிடம் ஊடல் கொண்டு அவன் மனைவி சென்றுவிட அவளின் ஊடல் போக்க முயலும் ஓர் சூழலை ஏற்படுத்துகிறார் இளங்கோ; இங்கும் காமத்திற்கு ஒரு முக்கியப் பங்கு கிடைத்து விடுகிறது.

கொலைக் களத்தில் எதுவும் பேசாது ஊமையாக இருந்து வெட்டப்பட்டு இறக்கிறான் கோவலன். மன்னனின் செங்கோல் வீழ்ந்தது. கோவலன் இறந்தான். ஏன்? கொலைக்களக் காதையின் இறுதியில்,

"காவலன் செங்கோல் வளைஇய வீழ்ந்தனன்
கோவலன் பண்டை ஊழ்வினை உருத்தென்"[48] என்பார்.

இதுதான் இளங்கோவின் சிலப்பதிகாரம். கோவலன் ஊமையாய் இருந்தது தவறுஎன வாதிடுவது இளங்கோவின் இலக்கியத்திற்குத் தொடர்பில்லாத பேச்சாகும். கோவலனின் ஊழ்வினை மன்னனின் செங்கோலை வளைத்துவிட்டது. மிகப்பெரிய நிகழ்வு ஒன்றினை ஊழ்வினையே தீர்மானித்துவிட்டது. கோவலன் சாவினை மையமாகக் கொண்ட இவ்வைந்தாம் முனையில் 1) கோவலன் மனமாற்றம் அடைதல் 2) கோவலன் ஆடிப்பாடுதல் 3) கோவல னின் பஃழய பெரும் வாழ்வை நினைவு படுத்தல் 4) கோவலன் தன் தவறு நினைத்துக் கண்ணீர் விடுதல் 5) திருடனாகப் பெயர் சூட்டப்பட்டுக் கொலைக்களம் சென்றபோது எதுவும் பேசாத நிலை-எனக் கோவலன் பாத்திரப் படைப்பின் முழுமையை உருவாக்கிடத் தேவையான நிகழ்ச்சிகளையே அமைத்துள்ளார் இளங்கோ. இந்தப் போக்கிலும் கூட, ஊடே கண்ணகியின் மென்மையையும் கற்பாற்றலையும் காட்டத் தவறவில்லை.

மேற்கண்டவை தவிர 6) மதுரைப் பின்னணி வருணனை 7) மதுரை நகர்க்காட்சிகள் ஆகியவற்றையும் விரிவாகக் காட்டு கிறார். இந்தக் காட்சிகளுக்குரிய ஆரவாரமான சமூகப் பின்னணி யில் சாவு என்ற நிகழ்வுக்குக் காரணமாக ஊழ்வினையை மிகக் கவனமாக இடைஇடையே சொல்லிச் செல்லும் இளங்கோ, கோவலனைப் பற்றி இரக்கமும் பெருமையும் தோன்றுமாறு அமைத்து, இறுதியில் இப்படிப்பட்டவன் ஊழ்வயமாகக் கொலை செய்யப்பட்டான் என உணரும் வகையில் இக்காதைகளை அமைத்து முனைப்படுத்தியுள்ளார். இதனால் அவலச்சுவை முழுமையாகிறது. கோவலன் பாத்திரப்படைப்பு நோக்கில் சில கதைகள் இணைகின்றன. புகார் நகரப் பின்புல விரிவு போலவே மதுரை நகர்ப் பின்புல விரிவும் அமைந்து நிகழ்ச்சிகளின் ஆதாரக் களமான சமுதாயத் தன்மையையும் குறிப்பாகக் காட்டுகிறது எனலாம். சுருக்கமாகச் சொன்னால் கோவலன் சாவினை இரக்கம் தோற்றுவிக்கும் முறையில் இவ் வைந்தாம் முனையில் அமைக் கிறார் எனலாம்.

ஆறாம் முனை

அடுத்ததாக, கோவலன் இறந்த செய்திகேட்டு அழுது அரற்றி, நீதிகேட்டு மதுரையை எரித்து, பின் சினந்தணிந்து கணவனுடன் கண்ணகி வானஊர்தி ஏறுவதைக் கூறும் பகுதிகளை ஆறாம் முனையாகக் கொள்ளலாம். கண்ணகியின் பத்தினித் தெய்வ வெளிப்பாட்டு முனை இது. இதனை முன்னையப் பகுதிகளைவிட மிகுதியான அளவில் நாடகப் பண்பேற்றி அமைத்துள்ளார் இளங்கோ.

கோவலன் இறந்த செய்தி கண்ணகிக்கு வருவதற்கு முன்பே ஒரு களத்தைத் தயார் செய்கிறார். தீநிமித்தங்கள் தோன்றவே ஆயமகளிர் சாந்தி செய்யக் குரவைக் கூத்தாடுகின்றனர். கூத்து முடிவில் ஊரரவம் கேட்டு ஒரு முதுமகள் ஓடி வருகிறாள். அவள்தான்,

சொல்லாடாள் சொல்லாடா நின்றாள் அந்நங்கைக்குச்
சொல்லாடுஞ் சொல்லாடும்தான்.[48அ]

ஊரரவம், கொலைச் செய்தியை அறிவிக்கும் நடுங்கிய பாங்கு- இவற்றைக் காட்டியபின் அம்முதுமகளிடம் கண்ணகி உரைகுழறி திரும்பத் திரும்பக் கேட்கிறாள். நடந்தது தெரிகிறது. கேட்டதும்,

''பொங்கி எழுந்தாள் விழுந்தாள் பொழிகதிர்த்
திங்கள் முகிலொடுஞ் சேணிலங்கொண்டெனச்
செங்கண் சிவப்ப அழுதாள்தன் கேள்வனை
எங்கணாஅ என்னா வினைந்தேங்கி மாழ்குவாள்''.[49]

கண்ணகியிடம்,கொலைச் செய்தியைக்கூற, ஒருகூத்து முறையைப் பின்னணியாக அமைத்துக் கொண்ட இளங்கோ, கண்ணகியின் அரற்றலையும் நாடகப் பாத்திரம் அரற்றும் முறையில் அமைக் கிறார். இதற்கு மயங்கிசைக் கொச்சகக் கலிப்பா நன்கு துணை செய்கிறது. மூன்று தாழிசைகளாக,

''ஏதிலர்சொன்ன தெவன் வாழியோ தோழி''[50]
''மன்பதை சொன்ன தெவன் வாழியோ தோழி''[51]
''எஞ்சலார் சொன்ன தெவன்வாழியோ தோழி''[52]

என்று ஒரே மாதிரியான இறுதி வரிகளுடன் அமைக்கிறார். அவள் பொங்கி எழுந்ததை, 'எனக் கேட்டு' என்ற தனிச் சொல்லுக்குப் பின் விளக்குகிறார். பொங்கி எழுந்து, மீண்டும்,

''அன்பனை இழந்தேன் யானவலங்கொண்டழிவலோ''[53]
''அறனெது மடவோயான் அவலங்கொண்டழிவலோ''[54]
''இம்மையு மிசையொரீஇ யினைந்தேங்கி அழிவலோ''[55]

என மூன்று முறை வீர உரைகூறி,

ஆயமகளிரே எல்லோரும் கேளுங்கள் என்று கூறி, கதிரவனைப் பார்த்து 'என் கணவன் கள்வனா' எனக் கேட்கிறாள். அப்போது ஒரு குரல், 'அல்லன், இவ்வூரை எரி உண்ணும்' என்கிறது.[56]

நெகழ்ச்சி மிகுந்த மயங்கிசைக் கொச்சகக் கலிப்பாவில் கண்ணகியின் உணர்ச்சி எழுச்சியை மாறிமாறி அமைக்கிறார். கூத்துக்களில் வீர உரை கூறும் ஒரு பாத்திரம் போலப் பேசி எழுகிறாள். இவள் நிலைக்கு ஆதரவாகக் கதிரவனின் வான் குரலும் கேட்கிறது. வான்குரல் கேட்கும் இந்த உத்தி (இயற்கை இறந்த நிகழ்ச்சி) கண்ணகியின் அடுத்த நிகழ்ச்சிகளுக்கு ஓர் பின் பலத்தை உருவாக்கி விடுகிறது. இவ்வாறு உருவாக்குவதற்குக் கண்ணகியின் பொங்கியெழு நிலையை நாடகப் பரிமாணப்படுத்தி யிருப்பதே காரணம் எனலாம்.

பொங்கி எழுந்தவள், கையில் சிலப்பேந்தி நகர்த்தெருக்களிலே, ''என் கணவனைக் கொன்று விட்டார்கள்; நான் கணவனைக் காண்பேன்'' எனச் சூளுரைத்தவாறு வருகிறாள். மக்களெல்லாம்,

''வம்பப்பெருந்தெய்வம் வந்த திதுவென்கொல்''[57]
''தெய்வமுற்றாள் போலுந் தகையளிதுவென்கொல்''[58]

என்று கூறுகின்றனர். இறந்து கிடந்த கணவனைக் கண்டதும், பலவாறு சொல்லி அழுகிறாள். பின் கோவலனே உயிர்த்தெழுந்து அவள் முன் தோன்றி 'இருந்தைக்க எனச் சொல்லிப் போய் விடுகிறான்.

அதன் பிறகு கண்ணகி, மன்னனைச் சந்தித்து உண்மையை உணர்த்துகிறாள். உண்மையை உணர்த்தும் இப்பகுதியும் நாடக முறையில் படைக்கப்பட்டுள்ளது. கண்ணகி வாயிலில் வந்து நிற்பது, காவலன் சென்று கூறுவது, மன்னன் வரச் சொல்வது, வினவுவது, அவள் பதில் சொல்வது, உண்மை உணர்த்துவது இந்நிகழ்ச்சிகளிலெல்லாம் கண்ணகி பேசும் முறை - யாவும் ஒரு காட்சியமைப்பு முறையில் படைக்கப்பட்டுள்ளன. நாடகப் பரிமாணம் மிகுகின்றது. உண்மை உணர்ந்த மன்னவன் சாகிறான். அவன் மனைவியும் சாகிறாள். சினம் அடங்காத கண்ணகி ''கற்புடைய மகளிர் பிறந்த நகரில் பிறந்தேன்; நானும் ஓர் பத்தினி யென்றால் மதுரையை ஒழிப்பேன்''[59] எனக்கூறி, மேலும்

''யானமர் காதலன் தன்னைத் தவ்றிழைத்த
கோநகர் சீறினேன் குற்றமிலேன் யான்''[60]

என்று கூறி முலைதிருகி எறிந்து நிற்கும் போது அக்கினி தோன்று கிறான். எரிக்கக் கேட்கிறான். பார்ப்பார், பசு, பத்தினிப் பெண்டிர், மூத்தோர், குழவி இவர் தவிர பிறரைப் பற்று என ஏவுகிறாள்;[61] தீப்பற்றுகிறது.

அடுத்ததாகத் தீயெரியும் காட்சியை விரிவாகக் கூறுகிறார் இளங்கோ. நால் வகை வருணப் பூதங்கள் நகரை விட்டு வெளியேறுகின்றன. மக்கள் அஞ்சி ஓடுகின்றனர். நாடகமடந்தையர் ஆடரங்கு இழக்கின்றனர். இக்காட்சியைப் பார்த்து மக்களே,

''எந்நாட் டாள் கொல் யார் மகள் கொல்லோ
இந்நாட் டில்இவ் வூ ரிறைவனை யிழந்து
தேராமன்னனைச் சிலம்பின் வென்றிவ்
வூர்தீ யூட்டிய ஒருமகள்''

என்று கூறுகின்றனர்.[62]

தெருவில் பார்த்த போதும் தெய்வம் என்றனர். எரித்த போதும் தெய்வம் என்கின்றனர். தெய்வசக்தி இது என நிலைநாட்டுவதில் இளங்கோ மக்கள் கூற்றைச் சொல்லி முனைப்பாகச் செயல்படுத்துகிறார். ஏனெனில் இதன் விளைவாக அன்றோ செங்குட்டுவன் செயல் புகழ்பெற முடியும். எரியூட்டிய பின் கண்ணகி, 'ஊதுலைக்குருகின் உயிர்த்தனள். உயிர்த்து மறுகிடை மறுகி, கவலையிற் கவன்று, இயங்கலும் இயங்கி மயங்கலும் மயங்கி' வருகிறாள். கண்ணகியின் மனச்சுழற்சியை இவ்வாறு சொல் மூலம் காட்சிப்படுத்துவார் இளங்கோ. நகரை அழற்படுத்தி வரும் அவள் முன் மதுரையின் காவல் தெய்வமான மதுராபதி வந்து தோன்றுகிறாள்.

அழல்படுவது, மக்கள் பேசுவது, கண்ணகி மயங்குவது என யாவற்றையும் விரிவாகக் கூறியபின்,

"ஆரஞருற்ற வீரபத்தினிமுன்"[63] என்பார் இளங்கோ. அழற்படுத்திய செயலானது வீரபத்தினிச் செயல் என்று குறிப்பாகச் சொல்லி விடுவார். எனவே, ஆயர்சேரியிலிருந்து புறப்பட்டு அழற்படுத்திய நிகழ்ச்சி வரை யாவும், வீரபத்தினித் தன்மை கொண்ட கண்ணகி என்ற தெய்வீகப் பாத்திரத்திற்கேற்ற முறையில் நாடக வயப்படுத்தப்பட்டவையாக அமைந்துள்ளன எனலாம்

அதற்குப்பின் வரும் மதுராபதித் தெய்வத்தின் பேச்சு யாவும் அடங்காச் சினமூட்டிய ஓர் அநியாயச் செயல் பற்றிய இளங்கோவின் நவிற்சியே எனலாம். பழம் பிறப்பின் முன்வினைகளையே மதுராபதித் தெய்வம் விளக்குகிறது. பாண்டியரின் பெருமையை விளக்குவதும், கண்ணகி-கோவலன் முன் வினையைக் கூறுவதும் இடம்பெறுகின்றன. காப்பியம் வேறு திசையில் திரும்புவது இங்கிருந்துதான். வேறு திசைக்கான இணைப்பும் இங்குதான் அமைகிறது.

''உம்மை வினைவந் துருத்த காலைச்
செம்மையி லோர்க்குச் செய்தவம் உதவாது''[64]

எனக்கூறி, ஈரேழ் நாள் கழித்து வானோர் வடிவில் கணவனைக் காண்பாய் என மதுராபதித் தெய்வம் கூறுகின்றது.

மீண்டும், கண்ணகி, கணவனைக் காணும் வரை, இருத்தலும் இல்லேன், நிற்றலும் இல்லேன் எனக்கூறி கொற்றவை வாயிலில் பொற்றொடியைத் தகர்த்து மேற்றிசை நோக்கி மேடுபள்ளம் பாராது சென்று வேங்கை மரத்தின் கீழ் நின்று,

''தீத்தொழி லாட்டியேன் யான்''[65]

என்று ஏங்கி நிற்கிறாள். தன்னை நொந்து கொள்கிறாள். ஈரேழ் நாளில் கோவலன் அமரருடன் வந்து வாடாமலர்தூவி அழைத்துச் செல்கின்றான்.

மதுராபதித் தெய்வம் கூறியதுபடியே நடக்கிறது. ஆம் உம்மைச் செய்த வினையே இத்தனைக்கும் காரணம் என்பது சரியாகி விடுகிறது. இளங்கோ, மிக நுண்மையாக, சாமர்த்திய மாகக் கதையை இக்கருத்தினுள் பொதித்து விடுகிறார். மாபத்தினிக்கு, மதுரை மாதெய்வம் சொல்லிய விதிமுறை இது தான். ''விதிமுறை சொல்லி அழல்வீடு கொண்டபின்''[66] என்பார் இளங்கோ. முன்வினை என்பதே ஊழ்வினை; இதுவே விதிமுறை என்ற கருத்தே இங்கு வெளிப்படுகிறது. விதிப்படி என்றால் இங்கே முன்வினைப்படி என்றே பொருள். இவ்வாறாம் முனை யில் வீரமும் சினமும் சுவைகளாக வெளிப்படுகின்றன. எனவே,

1) வீரபத்தினியாகப் பொங்கி எழுதல்
2) ஊர்த்தெருக்களில் சூளுரைத்து வருதல்
3) இறந்த கணவனைக் காணுதல்
4) வீரபத்தினியாக உண்மை உணர்த்தி நகரைத் தீ அழற் படுத்தல்
5) கண்ணகிக்கு மதுராபதித் தெய்வம் உம்மைப் பயனை விளக்குதல்
6) ஈரேழ் நாளில் அமரர் சூழ வான ஊர்தியில் கணவனுடன் செல்லுதல்

ஆகிய நிகழ்ச்சிகளை ஆறாம் முனையில் காண்கிறோம். இவை யாவும் மொத்தமாகச் சேர்ந்து வீரபத்தினியின் செயற்பாடாக, அப்படிப்பட்ட ஒரு வீரபத்தினியைக் கூத்துக்களில் காண்பது

போன்ற நாடகப் பரிமாணத்துடன் படைத்துள்ளார் இளங்கோ. இறுதியில் ஊழ்வினை நவிற்சியும், இச்செயற்பாட்டுக்குத் தக அமைக்கப்பட்டு விடுகிறது. வீரபத்தினித் தன்மைக்கேற்ற சில கதைகளையும், முன்வினைக் கதைகளையும் இப்பின்னணியிலேயே இளங்கோ இணைத்துக் கொள்கிறார். மொத்தத்தில் இம்முனையில் நாடகவியல் பரிமாணமே மிகுதியாக அமைவு பெறுகிறது எனலாம். காப்பியப் பாத்திரங்களின் சந்திப்பும், பேச்சும், செறிவாக, உரையாடல்களுடன் காட்சியாக அமைக்கப்பட்டுள்ளன. கோவலனின் பாத்திர முழுமையை மெல்ல மெல்லக் காட்டி இறுதியில் இரக்கம் ஏற்படுமாறு செய்து பின் அவன் சாவினைக் காட்டி, நிகழ்ச்சிகளில் ஒரு தெளிவான முன்திட்ட வரையரைகளுடன் இளங்கோ செல்லுவது போலவே, மென்மையும் பொறுமையும் உடையவளாகக் கண்ணகியை முதலில் காட்டி, இறுதியில் வீர பத்தினியாகப் பொங்கி எழுந்து நகரை அழற்படுத்துபவளாகக் கண்ணகியை இளங்கோ காட்டுகிறார். வீரபத்தினி வெளிப்பாட்டுடன் வாழ்வுச் சிக்கலின் ஊழ் அடிப்படைச் சக்தியையும் இவ்வாறாம் முனையில் இணைத்துக் காட்டுகிறார் ஆசிரியர். இதுவே அடுத்ததாக வரும் செங்குட்டுவன் செயலுக்குத் தொடக்கமாகி விடுகிறது.

இவ்வாறாம் முனையுடன் கோவலன், கண்ணகி, மாதவி பாண்டிய மன்னன், இடம்பெறும் ஒரு கதை முடிகிறது எனலாம். காப்பியம், திசை முன்னேற்றம் கண்டு செல்லத் தொடங்குகிறது.

குறிப்பிட்ட சில நிகழ்ச்சிகளையே காட்டிவிளக்கும் இளங்கோ, ஊழ்வினையையே மாதவியைக் கோவலன் பிரிந்தமைக்கும், புகாரைவிட்டு நீங்கியமைக்கும், பாண்டியன் தேராமன்னனாக இருந்து செங்கோல் வளைந்தமைக்கும், கோவலன் சாவிற்கும் காரணம் என்று மிகத் தெளிவாகக் கூறி விடுகிறார். இதனை வெளிப்படையாக விளம்பரத்தன்மையுடன் கூறாமல்நுண்மையாக, குறிப்பாக, சில சொற்களில் கூறிவிடுகிறார்.

மன்னருக்கடுத்த சிறப்புடைய ஒரு பெரும் வணிகக் குடும்பத்தின் அனுபவங்களும் அழிவும், ஒரு குறிப்பிட்ட ஆரவார, களியாட்டச் சமூகத்தன்மை கொண்ட பின்னணியில் நிகழ்கின்றன. ஒரு பெருநகர் அழிகிறது. ஒரு மன்னன் அழிகிறான், அவன் மனைவி அழிகிறாள். இச்சாவுகள் ஏன்? யார் காரணம்? ஒரே விதைதான்: ஊழ்வினை. சமுகப் பின்புலச்சக்தியை அழிவிற்குரிய காரணமாக உய்த்துணருமாறு குறிப்பாகக்காட்டினாலும், இது ஊழ்வினைக்கு அடுத்த இரண்டாம் நிலையிலேயே உள்ளது.

ஏழாம் முனை

வேங்கைமரத்தின்கீழ் கண்ணகியைக்காட்டிய இளங்கோ, அதே வேங்கை மரக்காட்சியிலிருந்தே அடுத்த முனையை அமைக்கத் தொடங்குகிறார். முதல் இரண்டு காண்டங்களும் இணையும் நிகழ்ச்சி இணைப்பு முறை இது எனலாம். குன்றக்குரவை, காட்சிக்காதை என்ற இரண்டுபகுதிகள் இதில் அடங்குவன.

இவ்வேழாம் முனையின் தொடக்கத்திலேயே, வல்வினையே தன் துயருக்குக் காரணம் எனக் கண்ணகியே கூறுவதாக அமைக்கிறார் இளங்கோ. மதுராபதித் தெய்வம் சொன்னது உண்மைதான் என்பதை இதன் மூலம் குறிப்பாய் உணர்த்து கின்றார். இது கவிஞனின் தத்துவக்குரல். இதைக் கண்ணகி தெய்வமே ஏற்றுக் கொண்டுவிட்டது. குறவரிடம் அவ்வாறு கண்ணகி கூறியதாக இளங்கோ அமைத்துக் கொள்கிறார்.

''முலையிழந்து வந்துநின்றீர் யாவிரோ என முனியாதே
மணமதுரையோடரசு கேடுறவல்வினை வந்துருத்தகாலைக்
கணவனையங் கிழந்து போந்த கடுவினையேன் யான்
என்றாள்'[66]அ

என்பார் இளங்கோ. 'முனியாதே' என்றால் சினமில்லாமல் என்று பொருள். மதுரைக் காண்டத்தில் இறுதியில் காணும் கண்ணகி முற்றிலும் புதியவளாகி சினமடங்கி, வினைக் காரணத்தை உணர்ந்தவளாக அடங்கிவிடுகிறாள். இளங்கோ அடக்கி விடுகிறார். காப்பியங்களில் பாத்திரங்கள் இவ்வாறு கவிஞனுக்குள் கட்டுப்பட்டுவிடும்.

இந்த நிலையில் குறவர் பார்க்கின்றனர். தங்களுடைய தெய்வமான வள்ளிபோலக் காட்சி அளிக்கிறாள். ஒரு முலை இழந்து, வானில் கணவனுடன் சென்ற அவள் வேங்கைமரத்தடி யிலேயே ஒரு தெய்வமாக்கப்படுகிறாள். குறவர்கள் தொல் காலமாலமாக வழிபட்டு வரும் செழிப்புத் தெய்வமாக அவள் மாற்றப் படுகிறாள்.

''ஒருமுலை இழந்த நங்கைக்குப்
பெருமலை துஞ்சாது வளஞ்சுரக்கெனவே''[67] என்ற வரிகள் இதனைத் தெளிவாகச் சுட்டிக்காட்டும்.

இதன்பிறகு குரவையாடல் நடைபெறுகிறது. காதலன் வருகை குறித்து மணவணி வேண்டிப் பாடும் பாடலாக இக்குரவை அமைகிறது. அறுமுகனைப்பாடுவது போலவே கண்ணகி வானூர்தியில் சென்றதைப்பற்றியும் பாடுகின்றனர். இறுதியில் கண்ணகியைப் பாடியபின் தலைவன் வந்தான் என முடிகிறது.

தொல்தமிழ்க் கவிதைமரபு, குறவரின் வாழ்க்கை மரபு ஆகிய வற்றினை மேல் தோற்றமாக இணைத்துக்காட்டி நடுநாயகமாகக் கண்ணகியைத் தெய்வநிலைப்படுத்தியுள்ளார் இளங்கோ. கண்ணகி வெறும் வீர பத்தினிமட்டுமன்று. ''முனியாதே மண மதுரையோடரசு கேடுற வல்வினை வந்துருத்த காலை கணவனை இழந்த கடுவினை'' யுடையவளும் கூட; மேல் தோற்ற அமைப் பிற்குள்ளே இப்படி ஓர் உட்பொருளையும் குறிப்பாக இளங்கோ அமைத்துள்ளார். குன்றக்குரவையானது இந்தத் தத்துவத்தின் வடிவ உருவாக்கமாக அமைகிறது. இது தூய நாட்டுப்புறக்குரவை அல்ல; குரவைப்பாணியில் அமைந்த ஒரு காப்பிய உறுப்பாகும்.

இந்நிலையே பின்னர்ச் செங்குட்டுவனிடம் செய்தியாகச் செல்கிறது. பேரியாற்றங்கரையில் இருக்கும் செங்குட்டுவனைக் குறவர் சந்தித்து விவரம் கூறுதல், சாத்தனார் விளக்குதல், செங்குட்டுவன் தேவி மூலம் கண்ணகிக்குக் கோயிலமைக்கும் முடிவு வெளிப்படுதல், தொடர்ந்து செங்குட்டுவன், அமைச்சர் முதலானோர் வீர உரை கூறல், வடதிசை நோக்கிச் செல்ல முடிவு செய்தல் ஆகியன வருகின்றன.

குறவர் மூலம் கண்ணகி பற்றித் தெரிந்து இமயத்தில் கல்கொணர முடிவுசெய்தல் என்ற நிகழ்ச்சியே இவ்வேழாம் முனை. இம்முனையில் பேரியாற்றுப் பின்னணி வருணனை, மலைக்காட்சி வருணனை, குறவர் கொண்டுவந்த பொருட்களின் அட்டவணை ஆகியன சிறிது விரிவாக இடம் பெற்றுள்ளன. இது, காப்பிய அகற்சிப் பண்பு நிலையாகும். சாத்தனார் விளக்கியபின் செங்குட்டுவன் பேசுகிறான். அவன் பேச்சிலும் 'வினை' இடம் பெறுகிறது.

''வல்வினை வளைத்த கோலை மன்னவன்
செல்லுயிர் நிமிர்த்துச் செங்கோ லாக்கியது'[68]

என்பான் செங்குட்டுவன். பின், செங்குட்டுவன் தேவி 'பத்தினிக் கடவுளைப் பரசல் வேண்டும்' என்று சொன்னவுடன் மன்னன், நூலறிபுலவரை நோக்குகிறான்; அவர் சொன்னபடி இமயத்தி-லிருந்து கல்கொண்டு வருவேன் எனக்கூறி நீண்ட சூளுரை நிகழ்த்துகிறான். இங்கே தொல்தமிழ் வீர மரபு முழுதும் இடம் பெறுகிறது. மன்னன் பேசிய உடன் வில்லவன்கோதை பேசுகிறான். அழும்பில்வேள் பேசுகிறான். இப்பேச்சு முறைகள் ஓரளவு நாடகக் காட்சித் தன்மையில் அமைந்துள்ளன எனலாம். பின், வஞ்சி வந்தபின் செங்குட்டுவன் கற்கொணர வருகிறான். ''வடதிசை மன்னரெலாம் திறை கொண்டுவந்து பாருங்கள். இல்லை யென்றால் தோள் துணைதுறக்கும் துறவொடு வாழுமின்''[69] எனப்பறையறைகின்றனர்.

1) நாட்டு மக்களாகிய குறவர் கண்ணகியைத் தெய்வமாக்கி வழிபடல் 2) செங்குட்டுவன் மலைவளம் காணவருதல் 3) பரிசுப் பொருள்களுடன் குறவர் செங்குட்டுவனைச் சந்தித்தல் 4) கண்ணகி பற்றிக் கூறுதல் 5) சாத்தனார், அரசி ஆகியோரின் விவாதமுறையில் இமயத்தில் கல்லெடுக்க முடிவுசெய்தல் 6) தொல் தமிழ் வீரமரபுக்கேற்ற முறையில் இவ்வடதிசைப் பயணத்தைப் பறை அறைந்து தெரிவித்தல் - ஆகிய நிகழ்ச்சிகள் இம்முனையில் இடம் பெறுகின்றன.

இம்முனையிலும் 'வினை'யின் அடிப்படை ஆற்றலைக் குறவர் மூலமாகவும், பாத்திரப் பேச்சுக்கள் மூலமாகவும் உணர்த்துகிறார் இளங்கோ. இங்கும் பாத்திரச் சந்திப்புக்களுக்கும் பேச்சுக்களுக்கும் ஏற்ற பின்புல வருணனை விரிவு இடம் பெற்றுள்ளது. வீரச்சுவையே முதன்மை பெறுகிறது.

வீரபத்தினித் தெய்வத்தன்மை - குறவர் பண்பாடு - தொல் தமிழர் வீரமரபு - ஊழ்வினை ஆகியன இம்முனையிலேதான் உயிர்ப்புடன் இணைக்கப்படுகின்றன. சிறு தெய்வமரபு பெருநிலையடையும் நிலையும் அதன் உள்ளோடும் தத்துவசாரமும் ஒன்றாகின்றன. சிலப்பதிகாரம் என்ற காப்பியப் பரிமாணத்தின் மிக முக்கியமான ஓர் அடிப்படைப் பொருளைக் காப்பியக் கதையின் '' அமைப்பு முறையில் '' உருவாக்கும் உயிர்முனை என்றும் கூறலாம்.

எட்டாம் முனை

கண்ணகிக்குக் கற்கொண்டுவரப் புறப்பட்டுச் சென்று வடதிசை வணங்கி, கற்கொண்டு திரும்பிவந்து, பத்தினிக் கோட்டத்தில் கடவுள் மங்கலஞ் செய்த நிகழ்ச்சியே இம்முனைப்பகுதி. ஆயினும், இந்நிகழ்ச்சி இவ்வாறு வெறும் நிகழ்ச்சியாக அமைக்கப்படவில்லை. வீரத்தை, சீற்றம் அல்லது சினம் ஒழிந்த ஓர் ஆன்மீக நிலையுடன் இணையும் பாங்கில் நிகழ்ச்சிகளை வரிசைப்படுத்துகின்றார் இளங்கோ.

ஏழாம் முனையில் வீரபத்தினித் தெய்வ மரபை ஊழ்வினைப் பொருளுடன் காட்டியது போலத் தொல்தமிழ் வீரப்பண்பாட்டைத் தமிழகம் தழுவிய தேசிய அளவில் ஆன்மிகத்துடன் இம்முனையில் இணைக்கிறார்.

வஞ்சியில் செங்குட்டுவன் இருக்கையில் இருப்பதாகக் காட்டுவதில் தொடங்கி, வடதிசை மன்னர் பழித்தனர்என இமயத்தாபதர் கூறுவதைத் தொடர்ந்து மன்னன் வஞ்சினம் கூறல், முனிவர்

அமைதிப்படுத்தல், படைபுறப்படுமுன் வாள்புறப்படல், கடவுளரை வணங்கிச் செங்குட்டுவன் புறப்படல், நீலகிரி அடைதல், அங்கே அந்தரத்தியங்கும் முனிவர் வந்து தோன்றி இமயத்தில் உள்ள அந்தணரைக் காப்பது உன்கடன் என்று மன்னனுக்குக் கூறல், கூத்தர், குடகர் ஆடிப்பாடி வருதல், தூதன் சஞ்சயன் வருதல், பின் அங்கிருந்து திறைபெற்று வடதிசை நோக்கிச் செல்லல்-என்ற நிகழ்ச்சிகளை வரிசையாக விளக்குகிறார்.

செங்குட்டுவனின் தலைமையையும் முதன்மையையும் காட்டுவதற்கேற்ற நிகழ்ச்சிகளை மட்டும் அமைத்து, கங்கை கடந்து சென்றதை மூன்றே வரிகளில்,

''பாடியிருக்கை நீங்கிப் பெயர்ந்து
கங்கைப் பேரியாற்றுக் கன்னரிற்பெற்ற
வங்கப் பரப்பின் வடமருங்கெய்தி''[70]

என்று கூறி முடித்துவிடுவார். இது சரியா, தவறா, இளங்கோ விரிவாக அமைத்திருக்கலாம் என்றெல்லாம் கூறுவது தேவையற்ற வாதங்கள். செங்குட்டுவனின் தலைமையை விரிவாகச் சொல்வதற்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கிறார் இளங்கோ; அவ்வளவே.

வடமருங்கெய்திய செய்தியை மிக வேகமாகச் சுருக்கமாகக் கூறிவிடுவார். பின் போரினையும் மறக்கள வேள்வியையும் சிறிது விரிவாக வருணிப்பார், போர் முடிதல், கல்லினை நீர்ப்படுத்தல்—ஆகியன முடிந்தபின் பாசறையிலமர்ந்து வீரர்க்குச் சிறப்புச் செய்தல்-என இவ்வீரச் செயல்கள் யாவற்றையும் தொல் தமிழரின் புற இலக்கிய மரபிற்கேற்ப அமைத்துவிட்டு, போர்க்களப் பாசறையில் வீரருடன் அமர்ந்த பின்னணியில் மாடலன் அங்கு வருவதாக அமைப்பார். இவ்வீரமரபை இன்னொன்றுடன் இணைக்கும் முதல் பின்னணியே இது.

செங்குட்டுவனின் வடதிசைச் செலவு, போர்ச்செயல் பற்றிய வருணனைக்குப்பின்,

''மாதவி மடந்தை
கானற்பாணி கனகவிசயர்தம்
முடித்தலை நெரித்தது''[71]

என மன்னன் முன் மாடலன் கூறுவதாக அமைத்து, செங்குட்டுவன் அதற்கு விளக்கம் கேட்க, மதுரை அழற்பட்டபின் நடந்த நிகழ்ச்சிகளைச் சொல்கிறான் மாடலன்.

இவ்வாறு ஓர் பின்னணியை உருவாக்கி, முன் நிகழ்ந்த வற்றைக் கூறுகிறார் இளங்கோ. கோவலன் சாவு கேட்டு அவன் தந்தை என்ன ஆனார், தாய் என்ன ஆனாள், கண்ணகியின் தாய் தந்தையர் என்ன ஆனார்கள், மாதவி என்ன ஆனாள், கவுந்தி அடிகள் என்ன ஆனார், சோழ நாட்டில் நிலை என்ன, பாண்டிய நாட்டு நிலைஎன்ன என்ற எல்லா விவரங்களையும் கூறிவிடுகிறார் இளங்கோ கதையிலும் இளங்கோவின் கவனம் இருந்துவருகிறது. மறக்கவில்லை.

நடந்த செய்திகளைக் கூறுவது என்ற நோக்கத்திற்காக இப்பாசறைப் பின்னணியை இளங்கோ அமைக்கிறார். முதல் முறையாகப் பாசறையில் கூறும் மாடலன் மீண்டும் இரவில், மன்னனால் வரவழைக்கப்பட்டு நடந்ததைக் கூறுமாறு கேட்கப் படுகிறான்.

இவ்வாறாகச் செங்குட்டுவனின் வீரச் செயலை வெளிப்படுத்தி விட்டு, மதுரை எரிந்த பின் நிகழ்ந்தவற்றையும் கூறிவிட்டு, செங்குட்டுவன் தன் வெற்றிப் பெருமையைச் சோழ, பாண்டியர்க்குத் தெரிவித்து வருமாறு கனக, விசயருடன் வீரரை அனுப்புவதாக அமைக்கின்றார் இளங்கோ. பிறகு, செங்குட்டுவன் துயிலச் செல்கிறான். வீர மரபின் விளைவு என்ன என்பதற்கான பின்னணி இவ்வாறு தயார் செய்யப்பட்டு விடுகிறது. மன்னர்களின் மறச்செருக்குக் காட்டப்படுகிறது.

வஞ்சி வருமுன், வஞ்சியில் செங்குட்டுவன் மனைவி, கணவன் வருகையை எதிர்பார்த்து இசைப் பாடல்களைக் கேட்டவாறு இருப்பதைக் காட்டுகிறார். அவளுடைய மனம் மகிழுமாறு வஞ்சியில் நுழைகிறான் செங்குட்டுவன்.

வஞ்சிக்கு வந்தபின், ஒருநாள் நிலவில் செங்குட்டுவனும் அவன் தேவியும் சாக்கையர் கூத்தினைக் காண்பதை விரிவாக வருணிக்கின்றார் இளங்கோ.

பாசறைப் பின்னணியில் முன்னர் மாடலனை வரவைத்துப் பேசவிட்டது போலக் கூத்துப் பார்க்கும் பின்னணியில் கஞ்சுக மாக்களும் மாடலனும் வருகின்றனர். இந்நிலையில் இரு பெரு வேந்தர் இகழ்ந்த செய்தி கூறப்படுகிறது. செங்குட்டுவன் சின மடைகிறான். மன்னரிடையே போருக்கான களம் ஒன்று உருவா கிறது.

உடனே மாடலன் எழுந்து யாக்கை, செல்வம், இளமை ஆகியவற்றின் நிலையாமையை எடுத்துக் கூறி அவன் சீற்றத்தை அடக்கி அறவேள்வி செய்யத்தூண்டுகிறான். இந்நிலையிலும் 'செய்வினை வழித்தாய் உயிர் செலும்'[72] என்ற கருத்தை மாடலன் மூலம் இளங்கோ கூறுகிறார். மன்னனும் வேள்வி இயற்றி அந்தணரைக் காத்து, பின் பத்தினிக்குக் கோட்டமமைத்துப் படிமம் செய்து, படிமம் முழுதும் அணிகள் பூட்டி கடவுண்மங்கலம் செய்து முடிக்கிறான். வீரயுக மதிப்பு வினை சார்ந்த வைதிக மதிப்பிற்கு இடம் கொடுத்து விடுகிறது. இதில் ஓர் அமைதியும் உருவாகி விடுகிறது. வீரச்சுவை அமைதிக்குள் முடிகிறது.

எனவே (1) செங்குட்டுவன் வஞ்சியிலிருந்து புறப்பட்ட காட்சி (2) நீலகிரியில் தங்கி தன் முதன்மையைக் காட்டும் முறையில் பல்வேறு திறத்தினரையும் சந்தித்துத் திறை பெற்றுச் சென்றமை (3) பெரும் போர் நிகழ்த்தி மறக்களவேள்வி முடித்தமை (4) வீரர்க்குச் சிறப்புச் செய்தது (5) மாடலன் மூலம் பின் நடந்த நிகழ்ச்சிகளைக் கூறுதல் (6) செங்குட்டுவன் தற்பெருமையை வெளிப்படுத்தல் (7) அரசி பிரிந்து வருந்திய காட்சி (8) செங் குட்டுவன் மனைவியுடன் கூத்துப்பார்த்தல் (9) மன்னன் சினம் அடைதல் (10) மாடலன் சினத்தை அடக்கல் (11) வேள்வி செய்து, பத்தினிக்குக் கடவுள் மங்கலம் செய்தல் ஆகிய நிகழ்ச்சிகள் இவ்வெட்டம் முனையில் இடம் பெற்றுள்ளன.

தமிழர்களின் வீரமரபு-வேள்வி இயற்றும் புதிய வைதிக மரபு-பத்தினித் தெய்வ வழிபாடு-ஆகியவற்றை இணைத்து, உயிரினை இயக்கும் வினையை அடிப்படைப் பொருளாக்கிப், புதிய ஓர் பண்பாட்டு மரபை உருவாக்கி இவ்வெட்டாம் முனையில் நிறைவு செய்து காட்டுகிறார் எனலாம். செங்குட்டுவனின் தற்பெருமையை முதலில் கூறி, பின் அவன் சினம் அவிந்து உயிரின் உண்மையை உணர்வதாக அமைக்கிறார் இளங்கோ. நீண்ட போர் வருணனை, செங்குட்டுவன் மனைவியுடன் நிலா முற்றத்தில் கூத்துப் பார்க்கும் வருணனை காட்டும் பெருமித வாழ்வுப் பின்னணியில் செங்குட்டுவனின் சீற்றமடங்கிய மனமாற்றத்தையும் அவன் வீர இயல்பிற்கேற்பக் குறிப்பாகக் காட்டுகின்றார் இளங்கோ.

தொல் தமிழர் வீரப்பண்பாடு, ஆழ்ந்த வினைப் பண்பாட்டுடன் கலந்து புதிதாக இவ்வாறு மாறுகிறது.

தத்துவப்படுத்தலுக்கேற்ப நிகழ்ச்சிகளை அமைத்தல் என்பது முதன்மை நிலையில் இருப்பதாலும் உணர்ச்சிப் போராட்டங்கள் நிகழ்ச்சிகளில் மிகுதியும் இல்லாமையாலும் இம்முனையில்

காட்சிப்படுத்தல் என்ற நாடகப் பாங்கு இருந்தாலும்கூட முன் காண்டங்களில் இருப்பது போல விசைப்பு இல்லை என்றே கூறலாம்.

ஒன்பதாம் முனை

இதுவே இறுதிப் பகுதி. தத்துவ முறையிலும் தேசிய அளவிலும் சில ஒருமைப்பாடுகளை முன் வைக்கிறார் இளங்கோ. கதை முடிந்தபின் நிகழும் ஒரு வைபவமாக முக்கியத்துவம் பெறுகிறது இம்முனை.

ஒரு வாழ்வின் இயக்கத்தைக் காட்டி அதன் மையமாக வீர பத்தினித் தன்மையை வெளிப்படுத்தித் தெய்வமாக்கி, அத் தெய்வத்தைத் தமிழகத்தை ஆளும் ஒரு பெருமன்னன் மூலம் நாடெங்கும் போற்றற்குரிய பெருந்தெய்வமாக்கி இந்நிகழ்ச்சி களுக்கெல்லாம் அடிப்படைச் சத்தியாக ஊழ் என்பதையும் விளக்கிக் காட்டியபின், புதிய பண்பாட்டு மரபை உருவாக்கியபின், - இது தமிழகம் கடந்தும் உலக முழுதும் கலக்கவேண்டும், இப்பண் பாட்டின் விளைவு என்ன என்பதை உணரவேண்டும் என்ற நோக்கிற்கேற்ப இவ்வொன்பதாம் முனையை அமைத்துள்ளார் இளங்கோ.

இப்பகுதியில், வாழ்த்துக்காதை, வரந்தரு காதை - என்ற இரண்டு இறுதிக் காதைகளும் அடங்கும்.

இப்புதிய மரபில் மனிதர்களின் பொருளாதார வாழ்வு, அறவாழ்வு, இன்பம், துன்பம், பிறபண்பாடுகள் அனைத்தும் கலந்துள்ளன. இவற்றை இயக்குவது ஊழ்வினை என்ற உணர்வு தோன்றும் போது இதிலிருந்து விடுதலைபெற்று மீள்தல் எவ்வாறு என்பதற்கு விடை இவ்விறுதி முனையில் காணக் கிடைக்கிறது. இதுவே, சைனச் சார்பினைக் காட்டுவது எனலாம். இவ்விடையினை, ஒரு நல்ல திட்டப்பாங்குடன் கூடிய கவிதை அமைப்பில் இளங்கோ அமைத்துள்ளார். தெய்வத் தன்மையை ஏற்றுக்கொள்வது என்பதற்கு அற்புத நிகழ்ச்சிகள் நடைபெறுவது ஒரு மிக வலுவான காரணம்; இதுவே மக்கள் நம்பிக்கை. இந்த நம்பிக்கை இளங்கோவிற்கும் இருந்திருக்க லாம். இதனைப் பயன்படுத்திக் கொள்கிறார்.

எனவே, அற்புத நிகழ்ச்சிகளையே புறச்சட்டகமாகக் கொண்டு இறுதி முனையை அமைக்கின்றார்.

எல்லாம் முடிந்துவிட்டன, பத்தினி வழிபாடும் ஏற்படுத்தப் பட்டு விட்டது. ஆயினும் கோவலன்-கண்ணகி-செங்குட்டுவன்-பெற்றோர் - மாதரி போன்றோரை இன்னும் விட்டுவிடவில்லை இளங்கோ. இறுதித் தீட்டலாக இதனை அமைக்கின்றார்.

அவர்களுடைய மரணங்களும் இப்பகுதியில் மிக முக்கியப் பங்கு வகிக்கின்றன. இம்மரணங்களுக்குப்பின், மீதம் இருப் போரிலும் சிலர் முக்கியப் பங்கு வகிக்கின்றனர். செங்குட்டுவன், மாடலன், இளங்கோ அடிகள், ஆகியோரும் சேர்கின்றனர். இவ்வாறு, இறந்து போனவர்கள், இருப்பவர்கள் அனைவரையும் கண்ணகி தெய்வத்தின் முன் கூட்டி வைத்துச் சில புதிர்களை விடுவிக்கிறார் இளங்கோ. எனவேதான் இது இறுதி முனையாக அமைகிறது.

கண்ணகி தெய்வத்தின் முன் அனைவரும் கூடி நிற்கும் இக் காட்சி ஒரு கூத்துக் காட்சியின் பரிமாணத்துடன் அமைக்கப் பட்டுள்ளது.

இதுவரை நடந்த நிகழ்ச்சிகள் அனைத்தையும் சுருக்கமாகக் கூறி, அடித்தோழியும் தேவந்தியும், காவற்பெண்டும் மாதரி மகள் ஐயையுடன் வையை வழியாகப் பத்தினித் தெய்வத்தின் கோயில் சென்று செங்குட்டுவன் முன் நின்று கண்ணகியின் சிறப்பினைக் கூறுகிறார்கள் என்று ஒரு முன்னுரை போல, உரைப்பாட்டு மடையுடன் இம்முனை தொடங்குகிறது. கூத்தில் கட்டியக்காரன் பேசும் முறையை இளங்கோ எடுத்துக் கொண்டு உரைநடைத் தன்மையில் - ஆனால் ஒரே வரியில் - அமைக்கின் றார். உரைநடைக்கும் கவிதைக்கும் இடைப்பட்ட உரைச் செய்யுளாக உரைப்பாட்டுபடை அமைகிறது. பழைய காலக் கதை சொல்லும் பாணிதான் இது.

இதன் பிறகு, தேவந்தி, காவற்பெண்டு, அடித்தோழி ஆகியோர் தங்களைச் செங்குட்டுவன் முன் அறிமுகப்படுத்துவது போலப் பேச்சு அமைகிறது.

'கங்கைப்புனலாடிப் போந்த கண்ணகியின் தோழி நான்' என்று தேவந்தி கூறுகிறாள்.

'மாதவி தன்னைக் கடம்படாத கண்ணகிக்குத் தாயர் நான்' எனக் காவற்பெண்டு கூறுகிறாள்.

'தன் தாய்க்கும் என் தாய்க்கும் கூடத் தெரியாமல் கணவனுடன் பின்போந்தவளான கண்ணகிக்குத் தோழி நான்' என்கிறாள் அடித்தோழி.

மீண்டும் தேவந்தி, கோவலன்-கண்ணகியின் தாயர் மரணத்தையும், காவற்பெண்டு, கோவலன் கண்ணகியின் தந்தையர் துறவையும் கூறுகின்றனர்; அடித்தோழியோ மாதவியின் துறவு பற்றியும் மணிமேகலை துறவு பற்றியும் கூறுகின்றாள். மீண்டும் தேவந்தி, மாதரி மகள் ஐயையின் மணமாகாநிலை குறித்துக் கூறுகிறாள். கூர்ந்து நோக்கும் போது இக்கருத்துக்களைச் சொல்வதற்காகவே இக்கூற்றுக்களை இளங்கோ அமைத்துக் கொண்டுள்ளார் என்றே தெரிகிறது.

இவ்வாறு கூறிக்கொண்டிருக்கும் போதே செங்குட்டுவன், ''என்னே! என்னே! விசும்பில் மின்னுக்கொடி ஒன்று தோன்றுகிறதே''[73] என்கிறான். வானில் கண்ணகி செங்குட்டுவனுக்குக் காட்சி தருகிறாள், இப்போது யாவும் மந்திரச் செயலாக மாறி விடுகின்றன. காட்சி தந்தது மட்டுமல்ல,

''தென்னவன் தீதிலன் தேவர்கோன் தன்கோயில்
நல்விருந்தாயினான் நானவன் தன் மகள்''[74]

என்று கூறி,

''வென்வேலான்குன்றில் விளையாட்டு யானகலேன்
என்னோடுந் தோழிமீர் எல்லீரும்வம் மெல்லாம்''[75]

என்றும் கூறுகிறாள். இளங்கோவின் குரல் இங்கே மிக உரக்கக் கேட்கிறது. பாண்டியன் பிழையற்றவன். வானுலகம் அடைந்து விட்டபின் அவனுடைய மகளாகவே கண்ணகி மாறிவிடுகிறாள். சீற்றம் அடங்கிய செங்குட்டுவன் போல,

கண்ணகியும் தலைகீழாக மாறி விடுகிறாள். துன்ப நிகழ்ச்சிகள் தெய்வ மரபில் வாழ்வுடன் கூடிய ஓர் இணைபிரியா அங்கமாக இவ்வாறு பொருத்தி வைத்து அமைதிப் படுத்தப் படுகின்றன.

கண்ணகியின் சார்புநிலையும் செங்குட்டுவன் சார்புநிலையும் ஒற்றுமைப் படுத்தப்படுகின்றன. இவ்வொற்றுமையின் விரிவாகவே சேர, சோழ, பாண்டியர் பற்றிய வாழ்த்துக்கள் அமைகின்றன. வஞ்சிமகளிர் கண்ணகியை வாழ்த்துகின்றனர். ஆயத்தார் செங்குட்டுவனை வாழ்த்துகின்றனர்.

மீண்டும் மூவரையும் வாழ்த்துவோம் என்று கூறி அம்மானை வரியில் சோழனையும், கந்துக வரியில் பாண்டியனையும் ஊசல் வரியில் சேரனையும் வாழ்த்துகின்றனர்.

தனித்தனியாக வாழ்த்திய பின் இந்நிகழ்ச்சிக்கு முடிவு செய்வதுபோல வருணனைப் பாட்டாக ஒவ்வொரு மன்னனனுக்கும் ஒரு பாடல் பாடி செங்குட்டுவனுக்குக் கூடுதலாக ஒரு பாடல் பாடி முடிக்கின்றனர். தெய்வந் தோன்றிப் பேசல் என்ற மரபிலும், வாழ்த்திப் பாடல் என்ற மரபிலும் மன்னர்களின் ஒருமையை- இந்த ஒருமை கண்ணகி தெய்வத்தின் முன்னிலையில் கொள்வது என்ற நிலையில்- நாடு அளாவிய ஓர் ஆன்மிக ஒருமையாக இளங்கோ ஏற்படுத்துகிறார். இத்துடன், முடிமன்னர்களையும் வணிகர்களையும் வீரபத்தினித் தெய்வ மரபு மையத்தில் இணைக்கிறார் என்றும்கூறலாம். வாழ்த்தியல் மரபை இதற்குப் பயன்படுத்திக் கொள்கிறார். இதுவே இதன் வரலாற்றுப் பொருள்.

அடுத்து, மணிமேகலை பற்றித் தேவந்தியிடம் செங்குட்டுவன் கேட்பது, தேவந்திக்குத் தெய்வமேறல், மாடலனிடம் அரட்டன் செட்டி மக்கள்மேல் நீர் தெளிக்கச் சொல்லல், மாடலன் சாத்தன் கதை கூறி நீர்தெளித்தல், நீர்பட்டவுடன் அரட்டன் செட்டி மக்களாய்ப் பிறந்துள்ள கண்ணகி-கோவலன் தாயர் முதியோர் மொழியில் அழுதரற்றுதல், சேடகக் குடும்பியின் சிறு மகளாக மாதவி பிறந்தது, கண்ணகி கோயிலில் விழா, பூசை நடைபெறல், வந்திருந்த மன்னர்களுக்குக் கண்ணகி வரந்தரல், இளங்கோவைப் பாராட்டல்-எனயாவுமே அற்புதச்செயல்களாக இயற்கை இறந்த நிகழ்ச்சிகளாக உள்ளன.

இதில்கவனத்திற்குரியது, மீண்டும் பிறப்பது ஏன், பிறவாதது ஏன் என்பவைபற்றிய இளங்கோவின் விளக்கமே.

''மறையோ னுற்ற வான்றுயர் நீங்க
உறைகவுள் வேழக் கையகம் புக்கு
வானோர் வடிவம் பெற்றவன் பெற்ற
காதலி தன் மேன் காதல ராதலின்
மேனிலை உலகத் தவருடன் போகும்
தாவா நல்லறஞ் செய்திலரதனால்''[76]

மீண்டும் பிறந்தனர் தாயர் இருவரும். கோவலன் செய்த நல்லறமே அவனை வானவனாக்கியது. தாயரோ, பற்றுடனிருந்ததோடு நல்றறமும் செய்யவில்லை. எனவேதான்,

''நற்றிறம் புரிந்தோர் பொற்படி எய்தலும்
அற்புளம் சிறந்தோர் பற்றுவழிச் சேறலும்
அறப்பயன் விளைதலு மறப்பயன் விளைதலும்

பிறந்தவ ரிறத்தலும் இறந்தவர் பிறத்தலும்
புதுவதன்றே தொன்றியல் வாழ்க்கை''[77]

என்கிறார் இளங்கோ.

பிறப்புக்கள் உண்டு; பிறப்பறுக்க வேண்டுமெனில் யாவும் ஊழ் வினையின்பாற்பட்டவை என்ற நம்பிக்கையில், நல்லறம் செய்ய வேண்டும். செய்தவர் வானுலகப் பதவி பெறுவர். இதனையே மாடலன் மூலம் இளங்கோ கூறுகிறார். இளங்கோவின் கருத்துப்படி இதுவே இறுதிநிலை.

''வீடுகண் டவர் போன் மெய்ந்நெறி விரும்பிய
மாடலமறையோன்''[78]

என்பார் இளங்கோ.

'வீடு' பெறுதல் என்பது, இளங்கோவின் கருத்துப்படி மேற் கண்ட முறையில் வானுலகப்பதவி பெறுவதே. வாழ்க்கையைத் துறந்து போவது என்பதற்கு இடமில்லை. இப்படி ஒரு தத்துவ முழுமை கொண்ட இக்காப்பியத்தில் வீடுபற்றிப் பேசவில்லை என்றும், மணிமேகலையை இதனுடன் சேர்த்து அறம், பொருள், இன்பம், வீடு-என்ற வரிசைக்குள் அடக்க வேண்டும் என்றும் கூறும் கருத்து சிறிதும் பொருந்தாது என்பதை, இளங்கோவின் நிகழ்ச்சிப் பின்னல் அமைப்பு தெளிவாக விளக்கும் எனலாம். எனவே, 1) இறந்தோர் இருப்போர் எனப்பலரையும் கண்ணகி முன் கூட்டி வாழ்த்துதல் 2) வாழ்த்தும் முறையில் கண்ணகி பற்றி முன் கூற்றாகச் சிறப்பினைக் கூறல் 3) மூவேந்தர்களையும் சமமாக வாழ்த்தல் 4) செங்குட்டுவன் முன் கண்ணகி தோன்றுதல் 5) மறுபிறப்புக்களை நீர் தெளிப்பதன் மூலம் காட்டுதல் 6) 'வீடு' பற்றிய நிலை விளக்கம் செய்தல் 7) இளங்கோவிடமே கண்ணகி பேசித் தோன்றுதல்-போன்ற பகுதிகளே இறுதிமுனையாக உள்ளன. இப்பகுதியின் இறுதியில்,

''இமையோரிளங்கொடி
தன்திற முரைத்த தகைசால் நன்மொழி
தெரிவுறக் கேட்ட திருத்தகுநல்லீர்''[79]

என்று கூறியுள்ளார். கண்ணகியின் திறம் உரைத்தேன் என்கிறார் இளங்கோ. கண்ணகியின் கதையையும் செங்குட்டுவன் செயலையும் திட்டமிட்டமுறையில் ஒன்றாக இணைத்திருப்பதையும், இளங்கோவின் தெளிவான ஒருகதை அமைப்பையும், அதற்கேற்ற

நிகழ்ச்சிப் பின்னலையும் இக்கூற்று நன்கு இனங்காட்டுகிறது எனலாம். மேலே விளக்கிய ஒன்பது முனைப்படுத்தல் என்பதில் கீழ்க்கண்ட முக்கியத் தன்மைகள் உள்ளன.

1. பாத்திரங்களைத் தத்தம் பண்புடன் அறிமுகப்படுத்தல்
2, நிகழ்ச்சியின் பின்புலவிரிவு செய்தல்
3. பின்புலவிரிவின் இறுதியில் முக்கிய நிகழ்வுகளை ஒரிருவரிகளில் சொல்லி விடுதல்.
4, நிகழ்வுகளை உரைத்துச்செல்வதில் தெளிவான காட்சி அமைப்புடன் கூத்தியற் படுத்தல்.
5. பின்புலவிரிவு மூலமோ அல்லது பிற படிம முறைகள் மூலமோ குறிப்பாய் உணர்த்தல் என்பதும் தொடர்ந்து இடம் பெறல்.
6. பாத்திரங்களின் சந்திப்புக்களை நாடகப்படுத்தல்
7. பாத்திரப் படைப்பிற் கேற்றவாறு பின்னோக்கு உத்தி அமைத்தல்.
8. ஆன்மீக ஆற்றலினை வலியுறுத்த இயற்கை இறந்த நிகழ்ச்சிகளை மிகுதியாக அமைத்தல்.

இவை யாவற்றிலும், நிகழ்வுகளின் தொடர்ச்சியான உரைத்தலில் குறிப்பாய் உணர்த்தல் என்பதும், கூத்து முறையிலான நாடகப் பாங்கும் சிலப்பதிகாரத்தில் மிக முக்கியமான இடம் வகிக்கின்றன எனலாம். இவை பின்புலவிரிவு பெற்று இயங்கும் நிலையே சிலப்பதிகாரத்தின் காப்பியச் செம்மாப்பு எனலாம்.

பேராசிரியர் முத்துச் சண்முகனார், தெருக்கூத்தின் மூலவடிவம் சிலப்பதிகாரமே என்று கூறியுள்ளமைக்குக் காரணம்,[80] இக் காப்பியத்தில் கூத்து முறையிலான நாடகத்தன்மை மிகுதியாக இடம் பெற்றிருப்பதேயாகும்.

இப்பண்பு காப்பியத்தின் பண்புகளில் ஒன்றாகும். இதை மட்டும் வைத்து இதனைக் கூத்துக்கலை மரபுடன் இணைக்க முடியாது. ஏனெனில், குறிப்பாய் உணர்த்தல், பாத்திரப் பண்பு களைத் தெளிவான முன்திட்ட வரையறைகளுடன் தேர்ந்தெடுத்த முறையில் காட்டுதல், ஆழ்ந்த கவித்துவச் சொற்கள், என்பன நிகழ் கலைக்குரிய பண்புகளிலிருந்து மாறிய முறையில் அமைந் துள்ளன. நிகழ்ச்சியின் மைய உணர்ச்சிகளோடு வருணனைகளைப் பிணைத்துச் செறிவாக அமைத்தல், நீண்ட வருணனைக் குரிய பொருளையே சமுதாயப் பண்பாட்டு அளவில் குறிப்பாக உணர

வைத்தல் ஆகிய போக்குகள் நிகழ்கலைக்குரியன அல்ல, இப் போக்குகளும், கூத்தியலும் இணைந்து கதை இயங்குவதுதான் காப்பியம். இதுவே தமிழ்க்காப்பிய மரபு எனலாம்.

ஆயினும், சிலப்பதிகாரத்தில் இந்த நாடக முறுக்கேற்றலுடன், இயற்கை இறந்த நிகழ்ச்சிகளினூடே பல்வேறு உண்மைகளையும், கதைப் போக்குகளையும், இளங்கோ காட்டிச் செல்லுகிறார்.

பல்வேறு வரிப்பாடல்களை விரிவாக இணைத்திருப்பது என்பது காப்பியக் கதைக் கூறுகளோடும், பாத்திர உணர்ச்சிப் போக்குகளோடும், பாத்திரப் பண்புகளோடும் இணைந்தே உள்ளன. கானல்வரி கோவலன் - மாதவிக்குரியது; வேட்டுவ வரியும் குன்றக்குரவையும் கண்ணகியின் பாத்திரப் படைப்புடன் இணைந்தவை. ஆய்ச்சியர் குரவை ஒரு பின்னணியாக அமைந்து விடுகிறது. இவை நிகழ்கலைகளின் பண்பையும், காப்பியக் கதையின் உள்ளோட்டங்களையும் இணைத்துக் கொண்டு புதிய பரிமாணத்தில் அமைந்துள்ளன. இதுவே காப்பியப் பரிமாண மாகும். இப்பரிமாணத்திலிருந்து பிரிந்து தனிநிலையில் எந்தப் பாடல் முறையும் இல்லை. தனி நிகழ்கலைகள் ஒட்டி வைக்கப் பட்டன போன்ற தோற்றத்தில் இவை அமையவில்லை.

எனவே, நிகழ்கலைப் பாங்கானது காப்பிய நிகழ்ச்சி இயக்கத் திற்குரிய முறுக்கேற்றும் துணைச் சட்டமாகப் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளது.

இதுபோலவே. பின்புலவிரிவு, மற்றும் வருணனைகளும் தம்மளவில் மிக விரிவாக இல்லாவிட்டாலும் ஓரளவு விரிவுபெற்றும் உள்ளன; இவ்விரிவு உட்பொருள் கொண்டும் இயங்குகின்றன.

இளங்கோ அடிகள் தம்காப்பிய உருவாக்கத்தில் குறிப்பாய் உணர்த்தல், கூத்துமுறை ஆகியவற்றை இணைத்துக் கதை உரைத்துச் செல்லல் என்பதை அடிப்படைப் பண்பாய்க் கொண்டுள்ளார், எனலாம். இவை இரண்டும் சம பங்கு உடையனவாக அமைந்து காப்பியக்கதையின் முக்கிய நிகழ்வு களை முற்செலுத்துகின்றன.

முடிபு: பல்முனை இறுக்கக் குறிப்பியக்கம்

இவ்வாறு செலுத்தும் முறையில் படிப்படியான, பல்முனைப் படுத்தும் பாங்கினையே இளங்கோ பின்பற்றுகிறார் எனலாம். இவற்றைக் கூர்ந்து நோக்கினால், ஐந்து வகையான வடமொழிச்

சந்தி மரபுக்குள் இளங்கோவின் கதை அமைப்பை அடக்குவது பொருந்தாது என்பது புலனாகும். பல்முனைப்படுத்தி, அவற்றில் இறுதி இரண்டு முனைகளில் காப்பியத்தை முழுமைப்படுத்தி யுள்ளார் இளங்கோ.

சுருக்கமாகச் சொன்னால், தத்துவ நவிற்சியினைக் காப்பியப் பரிமாணத்தில் கதை உரைத்தல் மூலம் தரும் இளங்கோ, நிகழ்வு களைத் தேர்ந்தெடுத்துப் பல்முனைப்படுத்தி, இறுக்கமான முறையில், சிதறிப் புறம்போய்விடாது இயக்கத்தை நாடகப் படுத்தி, குறிப்பாய் உணர்த்தும் போக்கினையே தன் காப்பியப் போக்காகக் கொண்டுள்ளார், எனலாம். பல்முனை இறுக்கக் குறிப்பியக்கமே இளங்கோ படைத்துள்ள காப்பியக் கொள்கையின் அடிப்படைத் தன்மை எனலாம்

நிகழ்ச்சிப் பின்னல்: மணிமேகலை

மணிமேகலையில், சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படும் பல்முனை இறுக்கக் குறிப்பியக்கம் இல்லை என்லாம். இதற்குக் காரணம், முதலாவதாக, ஒரே கதை எவ்வித இலக்கியப் பாங்குடைய உள்ளமைப்பு முயற்சியுமின்றி நேராக இயங்குதலேயாகும். இரண்டாவதாக, இந்த இயக்கத்தில் உணர்ச்சிப் போராட்டங்கள் மிகுந்த இடம்பெறாது தத்துவ போதனை முக்கிய இடம் பிடித்துக் கொள்ளல். மூன்றாவதாக, கதையின் அமைப்பில் வாழ்க்கை நிகழ்வுகளுக்கு. தேர்ந்தெடுத்து அமைக்கக் கூடியவை இவை என்ற அளவுக்குச் சிறப்பிடம் தராதிருத்தல். இதன் விளைவாக நாடக இறுக்கம் குறைந்திருத்தல். நான்காவதாக, வாழ்க்கை யிலிருந்து பெறப்படும் இயக்கத்தைவிட, கருத்திலிருந்து, தத்துவக் கொள்கையிலிருந்து அவற்றிற்கேற்ற முறையில் இயக்கம் அமைக்கப்பட்டிருத்தல். இக்காரணங்களால் மணிமேகலையானது, சிலப்பதிகாரத்திலிருந்து முற்றிலும் வேறு பட்ட பரிமாணத்துடன் அமைந்துள்ளது. இதனை விரிவாகக் காணலாம்.

தனி மனித வாழ்வு, சமூக வாழ்வு என்ற இரு நிலைகளும் சிக்கலுக் (Crisis) குரிய முக்கியமான தளமாக இருப்பதைச் சிலப்பதிகாரத்தில் காண்கிறோம். இந்தச் சிக்கலை மிக நுண்மை யாகத் தத்துவ இழையுடன் இளங்கோ இணைக்கிறார். சிக்கலும் தத்துவமும் ஒன்றில் ஒன்று இயல்பாகக் கலந்து இணைவு பெற்றுள்ளன.

மணிமேகலையிலோ, பௌத்தக் கொள்கையின் சிறப்பினை எடுத்து விளக்கல் என்பது ஆசிரியருடைய முன் திட்டங்களுள் மிக முக்கியமானதாக, அடிப்படையானதாக இருக்கின்றது; அதனால், இதற்கேற்ற முறையில் நிகழ்ச்சிகளை அமைத்துக் கொள்கிறார்; பாத்திரங்களையும் படைத்துக் கொள்கிறார். இளங்கோவைப் போல் நிகழ்ச்சிகளினூடே குறிப்பாக உணர்த்துவது என்ற நிலையைக் காணோம். மாறாக, நேரடியான போதனைகள் இடம் பெற்றுள்ளன. போதனை செய்வது என்பது அடிக்கடி இடம் பெறுகிறது எனலாம். இதனால் பிரச்சார நூலாக இது அமைகிறது.

மணிமேகலைக் காப்பியத்தின் கதைப் போக்கினைக் கீழ்க் கண்ட எட்டுக் கட்டங்களில் பகுதிப்படுத்திப் பார்க்கலாம். பகுதிப் படுத்தல் என்பது, முன்னர்க் காட்டிய முனைப்படுத்தல் என்பது போல அல்ல; ஏனெனில் முனைப்படுத்தல் என்பதில் உள்ள இறுக்கமான நாடகக் குறிப்பியக்கம் இங்கே இல்லை. கருத்து விளக்கத்திற்கேற்ற முறையில் எளிமையான அமைப்பில், வரிசையாக நிகழ்ச்சிகளைச் சாத்தனார் அமைத்துள்ளார் எனலாம். இதனை விரிவாகப் பார்க்கலாம்.

தொடக்கநிலை : முதற் கட்டம்

தீவகச் சாந்தி செய்திட இந்திர விழாக் கொண்டாடுக எனப் பறை அறைதலுடன் காப்பியம் தொடங்குகிறது. விழாவில் இந்திரன் முதலான தேவரும் வருவர் என்ற புராணக் கதையைக் கூறியே சாத்தனார் காப்பியத்தைத் தொடங்குகிறார். வழி வழி வரும் ஒரு முக்கியச் சடங்கு நிகழப் போகிறது; அதுவும் தீவகச் சாந்திக்காக நடைபெறும் மிக மிக முக்கியமான சடங்கு. அதில் ஆடல் நிகழ்த்த வேண்டிய மணிமேகலையைத் தடுத்து மாற்றி விடுகிறாள் மாதவி. இதனால் ஏற்பட்ட ஊர் அலரைச் சித்ராபதி வயந்த மாலைக்குக் கூற, வயந்தமாலை மாதவியிடம் கூற, மாதவி தன் கருத்தை வெளிப்படுத்துகிறாள். அறவண அடிகள் கூறிய படியே நடப்பேன் எனக் கூறுகிறாள்.

இம்முதல் தொடக்கத்திலேயே ஒரு முக்கியமான கூறு இடம் பெறுவதைக் காணலாம். வயந்த மாலைக்கு விடை கூறுதல்-மாதவி தன் குலத்தொழிலை விட்டு விடுதல் என்ற பின்னணியைச் சாத்தனார் தன் போதனைக்குரிய களமாக அமைத்துக் கொள்ளும் பாங்கு வெளிப்படையாக நன்கு தெரிகிறது. அறவண அடிகள் இவ்வாறு கூறினார் என்று சொல்லும் மாதவி மூலம் தொடக்கத்திலேயே பௌத்தப் போதனை செய்வது என்பதில் சாத்தனார் ஈடுபட்டு விடுகிறார்.

''பிறந்தோ ருறுவது பெருகிய துன்பம்
பிறவா ருறுவது பெரும்பே ரின்பம்
பற்றின் வருவது முன்னது பின்னது
அற்றோ ருறுவ தறிகென் றருளி
ஐவகைச் சீலத் தமைதியும் காட்டி
உய்வகை இவைகொள் என் றரவோ னருளினன்''[61]

என்று மாதவி கூறுவதாக அமைக்கிறார் சாத்தனார்.

வாழ்வியல் நிகழ்வுகளின் நுட்பத்தூடே தத்துவத்தின் உள்ளாற்றலை நவிற்சிப்படுத்திக் காட்டுதல் என்ற போக்கு இல்லாமல் ஒரு குறிப்பிட்ட கதையைப் போதனையுடன் ஆங்காங்கே செருகி வைத்துக் காட்டும் ஒரு கதை விளக்கப் போக்கே சாத்தனாரின் நூலில் காணப்படுகிறது. இதனால் நிகழ்வுகளில் வாழ்வியல் அனுபவப் பாங்கு குறைந்து விடுகிறது.

இரண்டாம் கட்டம்

இது போலவே போதனை செய்தல் என்ற அடிப்படையிலேயே அடுத்த நிகழ்ச்சியையும் அமைக்கிறார். தன் குடும்பத் துயரங் களுக்காக மணிமேகலை கண்ணீர் விட, அக்கண்ணீர் பூ மாலையை நனைத்து விட, புதிய பூக்கொய்து வரவேண்டும் என மணிமேகலை அனுப்பப்படுகிறாள். அவள் தனியே போகக் கூடாது என்ற ஒரு காரணத்தைக் கூறிய சுதமதி உடன் செல் கிறாள். மணிமேகலை உவவனம் செல்வது என்ற இப்பின்னணியில் முழுதும் போதனை இடம் பெற்று விடுகிறது. சுதமதியின் வரலாறு இப்போதனை முறையிலே இணைக்கப்படுகிறது. தனியாகப் பொழிலில் இருந்த தன்னை மாருத வேகன் என்ற விஞ்சையன் எவ்வாறு கெடுத்தான் என்பதைக் கூறி அழகிய மணிமேகலை தனியே போகக் கூடாது என்கிறாள் சுதமதி பின் இருவரும் செல் கின்றனர். செல்லும் வழியில் நகர் மக்களின் நிலைகளைச் சாத்தனார் காட்டுகிறார். அழுக்குடம்புடைய சமணத்துறவியைக் கேலி செய்து கள்ளருந்தக் கேட்கும் ஒரு களிமகன் பேச்சு, ஒரு பித்தனின் செயல், பேடி ஆட்டம் நடத்தலை மக்கள் காணுதல். ஓவியங்களை மக்கள் காணுதல், யானையில் குழந்தைகளை வைத்துக் காட்டுதல் - போன்ற காட்சிகளைச் சாத்தனார் காட்டி, பின் உவவனத்தையும் வருணிக்கிறார். நகரச் சமுதாயத்தின் தன்மையை இவ்வாறு காட்டுகிறார். இப்பின்புல வருணிப்பு அமைந்திருத்தலோடு நேரடியாகச் சமணரை எள்ளும் போக்கும் காணப்படுகிறது.

மணிமேகலை உவவனம் அடைந்த பிறகு, உதயகுமாரனை அறிமுகப்படுத்துகிறார் சாத்தனார். மத யானையை உதய குமாரன் அடக்கி வரும் போது எட்டிகுமரன் மூலமாக மணிமேலை உவவனம் சென்றதை அறிந்து அவளைப் பார்க்கப் போகிறான். அந்தப் பின்னணியில் சுதமதி அவனுக்குப் போதனை செய்கிறாள். மீண்டும் சுதமதி தன் வரலாற்றை விரிவாகக் கூறுகிறாள். அவள் வரலாறு மூலம் பௌத்த மதத்தினரின் சிறப்பு வெளிப்படுத்தப் படுகிறது. இதன் பிறகு அந்தி மாலையை வருணிக்கிறார்.

பின், மணிமேகலா தெய்வம் மானுடவடிவில் தோன்றுகிறது. இந்திர விழாக்காண மானுடவடிவில் வருகிறது. புத்தரைப் போற்றி உரைத்துப் பேசுகிறது. அந்திக்குப் பின் வரும் இரவைப் பின்னணியாகக் கொண்டு நிலாவருணனையை அமைத்து அந் நேரத்தில் சுடுகாட்டைக் காட்டுகின்றார் சாத்தனார். வந்த வழியில் சென்றால் மன்னன் மகன் பற்றிக் கொள்வான் எனக் கூறி மணிமேகலா தெய்வம் சக்கரவாளக் கோட்டம் அழைத்துச் செல்லச் சொல்லுகிறது. சக்கரவாளக் கோட்டம் பற்றிச் சுதமதி கேட்க, அதற்கு மணிமேகலா தெய்வம் விரிவாகவிடை கூறும்போது சுதமதி தூங்கி விடுகிறாள். தெய்வம் மணிமேகலையை மயக்கி எடுத்துச் செல்கிறது. இச்சுடுகாட்டுப் பின்னணியில் மரணம் என்பதன் அடிப்படையில் வாழ்வின் நிலையாமை பற்றிய மிக நீண்ட விளக்கம் இடம் பெறுகிறது.

இவ்வாறு சுடுகாட்டுப் பின்னணியில் நிலையாமைத் தத்துவத்தை அமைத்துக் கொள்கிறார் சாத்தனார். அதாவது, நிலையாமைத் தத்துவத்தை விளக்கமாகப் போதனை செய்வது என்பதை மையமாகக் கொண்டு அதற்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து, நிகழ்ச்சிகளை அமைத்துத் துணைப்படுத்திக் கொள்கிறார்.

மணிமேகலா தெய்வம், மணிமேகலையை எடுத்துச் செல்வது வரை உள்ள ஆறு காதைகளின் நிகழ்ச்சிப் பின்னல் அமைப்பினைக் கூர்ந்து நோக்கினால் கீழ்க்கண்ட மூன்று இழைகளைக் காணலாம்.

1. மணிமேகலை உவவனம் செல்லுதல், உதயகுமாரன் அவளைப் பின் தொடர்தல் என்ற நிகழ்ச்சிகள் ஒரு புறம் நிகழ்கின்றன.

2. உடன்போகும் சுதமதியின் வரலாறு மீண்டும் மீண்டும் அவளாலேயே சொல்லப்பட்டு இவ்வரலாறு முழுக்க முழுக்க பௌத்த மதத்தின் சிறப்பினை வலியுறுத்துவதற்காக அமைக்கப்பட்டு ஒரு சமய வாதம் போலவே இன்னொருபுறம் செல்கிறது.

3. இவற்றினிடையே ஆங்காங்கே பாத்திரங்களின் பேச்சு மூலமாகப் பௌத்தத் தத்துவ விளக்கப் போதனைகளும் இடம் பெற்று வருகின்றன. இம்மூன்று இழைகளும் இணை கோடு களாக வந்து கொண்டிருக்கின்றன எனலாம்.

மணிமேகலை - உதயகுமாரன் வாழ்வியலோடு அதன் விளை வான பொருண்மையாக இப்போதனைகள் அமையாமல், ஒரு கதைக்கு நடுவே பொருத்தி வைக்கப்படுபவையாக இப்போதனைகள் அமைகின்றன.

இப்போதனைப் பண்பே ஓங்கித் தோன்றுகிறது. ஆங்காங்கு வரும் உவவனம், அந்தி, நிலாக் காலம்போன்ற வருணனைகள் கூட கதையியக்கத்தின் முடுகலோடு இயையாமல், தேவையான சில காப்பிய உறுப்புக்கள் வலிந்து இணைக்கப் பட்டுள்ளனவாகக் காட்சி அளிக்கின்றன. ஆயினும், நிகழ்ச்சிக்குரிய சூழலை வருணித்தல் என்பதில் சாத்தனார் கவனம் கொண்டுள்ளார் என்பதில் ஐயமில்லை. இதுவே சாத்தனாரின் காப்பிய உணர்வு.

மூன்றாம் கட்டம்

மணிமேகலையைத் தெய்வம் எடுத்துச் செல்லுதலைக் காட்டும் இறுதிக் காதையான ஆறாம் காதைக்கும், மணிமேகலை மணிபல்லவத்தீவில் மயக்கந் தெளிந்தெழுந்தமையைக் காட்டும் எட்டாம் காதைக்கும் இடையே ஏழாம் காதையாக மணிமேகலா தெய்வம் தீவிலிருந்து திரும்பி வந்து உதய குமாரனிடம் பேசுதல், சுதமதியை எழுப்பி நடந்ததைக் கூறுதல் என்ற நிகழ்ச்சிகள் இடம் பெறுகின்றன.

இக்காதை தனிப்பகுதியாக அமைந்துள்ளது. மணிமேகலா தெய்வம், திரும்பி வந்து உதயகுமாரனுக்கு அறிவுறுத்திச் சுதமதிக்கும் விவரம் சொன்ன பின்னர் நகரின் இரவு நேரப் பின்னணியை வருணிக்கின்றார் சாத்தனார். இசையுடன் கூடிய களியாடல் முடிந்து ஆடல் மகளிர் மயங்கிக் கிடக்கும் காட்சி, குல மகளிரின் ஊடல் கொண்ட குடும்பக்காட்சி, - ஆகிய துயில் கொள்ளும் காட்சிகளைக் காட்டி பல்வேறு ஒலிகளையும் விரிவாகக்

கூறுகிறார் சாத்தனார். இவ்வொலிகளுக்கு அஞ்சிச் சுதமதி உலக அறவிக்குப் போவதாக அமைத்து அங்கே கந்திற்பாவை மூலம், பழம் பிறப்புணர்ந்து மணிமேகலை வருவாள் என்பது அவளுக்குக் கூறப்படுகிறது; இவ்வாறு பின்புலத்தைச் சாத்தனார் அமைக்கிறார். பின், சுதமதி மாதவியைக் கண்டு நடந்தவற்றைக் கூறுகிறாள்.

இவ்வேழாம் காதையில் நகரத்தின் காமநுகர்ச்சிகளையும், அச்சந் தரும் பல்வேறு ஒலிகளையும் காட்டுவதன் மூலம் அச் சமூகப்பின்னணியில் வாழ்க்கை அச்சம் இருப்பதாகச் சாத்தனார் காட்டுகிறார் அதோடு, பழம்பிறப்பை அறிவிக்கவும் அல்லது பழம்பிறப்பின் முக்கியத்துவத்தைக் காட்டவும் இக்காதையை அமைத்து, கந்திற்பாவையையும் பேசவைத்து, இக்கருத்திற்கு வலு அமைக்கின்றார் சாத்தனார்.

இங்கே பழம் பிறப்பினை முக்கியப்படுத்திக் காட்டல் என்பதற்கு ஏற்பவே நிகழ்ச்சிகளைத் துணைப்படுத்திக் கொள்ளும் போக்குக் காணப்படுகிறது. கூத்து முறையிலோ அல்லது பிற நாடக முறையிலோ பாத்திரச் சந்திப்புக்கள் வடிவமைக்கப்பட வில்லை. ஆயினும் பின்புல வருணனை விரிவாக அமைக்கப் பட்டுள்ளது. கதை உரைத்துச் செல்லுதலின் முக்கியக் காப்பியக் கூறாக இதுவே அமைகிறது.

நான்காம் கட்டம்

மணிமேகலை மணிபல்லவத் தீவில் தரும பீடிகையைக் காண்பது, பழம் பிறப்பை உணர்வது, இப்பிறப்பில் யார் கணவன் என அறியாதிருக்குபோது மணிமேகலா தெய்வம் வந்து விளக்குதல், பின்வரும் சமயப் போரினை முன்பே கூறி, மணிமேகலைக்கு மந்திரங்களைத் தெய்வம் கூறல், தீவதிலகையைச் சந்தித்தல், அமுதசுரபியைப் பெறல், புத்தனைக் கண்டு வணங்கிவிட்டு வருதல், மாதவியைக் காணுதல், அறவண அடிகளிடம் செல்லுதல் ஆகிய நிகழ்ச்சிகளே இந்நான்காம் கட்ட நிகழ்ச்சிகள்.

மணிமேகலை பௌத்த அறத்தினைப் பரப்புதற்குரிய தகுதிகளைப் பெறும் தெய்வீக ஆற்றல் பெறுவதையே இக்கட்டம் விளக்குகிறது. 8, 9, 10, 11 - ஆகிய நான்கு கதைகள் இக்கட்டத்தில் அமைகின்றன.

இப்பகுதியில் முற்பிறவிக்கதைகள் இடம் பெற்றுள்ளன. பௌத்த தருமமும், புத்தரின் சிறப்பும் விரிவாகப் பேசப்படுகின்றன. பசிப் பிணி போக்குதல் முதன்மையான அறம் என்பதும் இங்குக் காணப்படுகிறது, முற்பிறப்பின் வினையே இப்பிறப்பில் தொடர்கிறது என்பதும், பசிப்பிணி போக்குதலே அறம் என்பதும் இக்கட்டத்தில் வற்புறுத்தப்படுகின்றன. இக்கட்டத்தில் இயற்கை இறந்த நிகழ்ச்சிகளே மிகுதியாக உள்ளன. யாவும், மேற்கூறிய இரண்டு கொள்கைகளுக்குரிய அடிப்படை விளக்கக் கருவிகளாக அமைந்துள்ளன. இந்த முறையில் பழம் பிறப்புக் கதைகளும் துணை செய்கின்றன. தீவதிலகை என்ற பாத்திரமும் இதற்காகவே படைக்கப்பட்டுள்ளது.

இவற்றிற்குமேல் வாழ்வியல் அனுபவச் சறிவுக்குரிய களமோ அல்லது காட்சி உருவாக்கக்கங்களோ இல்லை. சாத்தனாரின் வேறுபட்ட அணுகுமுறையை இதன் மூலம் தெளிவாகத் தெரிந்து கொள்ள முடிறது. சாத்தனார் நேரடியாகக் கொள்கை விளக்கங்களில் ஈடுபடுகிறார்.

ஐந்தாம் கட்டம்

ஐந்தாம் கட்டத்தில் பல கதைகள் தத்துவ விளக்கத்திற்காக இடம் பெற்றுள்ளன. 12 முதல் 17 வரை உள்ள ஆறுகாதைகளை இக்கட்டத்தில் அடக்கலாம். அமுத சுரபியைப் பெற்று வந்த மணிமேகலை பிக்குணிக்கோலத்துடன் பசிப்பிணிபோக்கிடும் அறச்செயல் நிகழ்ச்சியைக் காட்டுவது வரையுள்ள பகுதிகளை இக்கட்டத்தில் அடக்கிக் கூறலாம்.

மணிமேகலா தெய்வம் மணிமேகலையை எடுத்துச் சென்றதன் நோக்கம் நிறைவேறுதலின் முதல் வெளிப்பாடு இது எனலாம். நேரடியாக இதனைக் கூற முனையும் ஆசிரியர், ஆபுத்திரன், சாதுவன், காயசண்டிகை ஆகியோரின் கதைகளைக் கூறுகிறார்.

முக்கியமாக ஆபுத்திரன் கதையை மிக விரிவாகக் கூறுகிறார். பிறப்பொக்கும் எல்லா உயிர்க்கும், வேற்றுமை எதுவும் மேல் கீழ் என்று இல்லை என்ற கருத்துக்களும் பசிப்பிணியைப் போக்குதலின் முக்கியமும் வலியுறுத்தப்படுவதற்குரிய விளக்கக் கதையே ஆபுத்திரன் கதை.

இதுபோலவே முதற் பிச்சை இட்ட ஆதிரையின் கதை, கற்பு மேம்பாட்டினை விளக்கப் பயன்படும் கதை.

சாபம் பெற்ற காயசண்டிகை, மணிமேகலையிடம் உணவு பெற்றுப் பசி தீர்ந்த கதை, பசி உணர்ச்சியின் முக்கியத்துவத்தையும், பிறருக்கு மிக முக்கியமானதை உணராது அழிக்கும் செருக்கு அழிய வேண்டும் என்பதையும் உணர்த்துவதற்குரிய விளக்கக் கதையாக உள்ளது.

மீண்டும், தாரை, வீரை கதைகள் இடம் பெறுகின்றன.

இவ்வைந்தாம் கட்டத் தொடக்கமான 12-ஆம் காதையில் மணிமேகலை அறவண அடிகளைச் சந்திக்கிறாள். மாதவி, சுதமதியின் வினைநீக்கம் பற்றியும், முற்பிறப்புப் பற்றியும், மணிமேகலையின் வாழ்வில் பின் நிகழ இருப்பது பற்றியும் அறவணஅடிகள் கூறுகிறார். பின் அமுதசுரபியைக் கையில் எடுக்கிறாள். இந்தப் பின்னணியில் அமுதசுரபியின் கதையாக ஆபுத்திரன் கதையும், தொடர்ந்து சாதுவன், காயசண்டிகை ஆகியோரின் கதைகளும் கூறப்படுகின்றன.

இக்கட்டமானது, சீர்திருத்த நோக்கத்திற்கேற்ற கதைகள் சொல்லுவது என்ற முறையிலே அமைந்துவிடுகிறது.

மணிமேகலை மணிபல்லவத்திற்கு மணிமேகலா தெய்வத்தால் எடுத்துச் செல்லப்படுதல், அமுதசுரபியுடன் திரும்பல், முதற் பிச்சை பெற்றுப் பசிப் பிணிதீர்க்க உலக அறவி நோக்கி மணிமேகலை செல்லுதல் - இவ்வளவே இதுவரை உள்ள கதை நிகழ்ச்சிகள்.

இவை 6 காதைகளில் சொல்லப்பட்டுள்ளன. இவற்றிடையே போதனையே அதிக இடம் பெற்றுள்ளது. இந்த ஐந்தாம் கட்டத்தில் போதனைக்கென விளக்கக் கதைகளே இடம் பெற்றுவிடுகின்றன.

எனவே, கதை உரைத்தல் என்பது போதனை மூலம் சீர்திருத்த விளக்கம் செய்தல் என்ற போக்கிற்குப் பெரிதும் மாறுதல் அடைகிறது. நான்காம் கட்டத்தில் ஓரளவு இம்மாறுதல் வெளிப்பட்டாலும் ஐந்தாம் கட்டத்தில்தான் இது முழுதும் நிறைந்து விடுகிறது. காப்பியப் போக்கு என்பது இலக்கிய இயலிலிருந்து பிரிந்து தத்துவ விளக்க இயலுக்குள் கதைகளாகப் புகுந்துகொள்கிறது.

ஆறாம் கட்டம்

இவ்வாறு ஒரு மாறுதல் ஏற்பட்டுத் திசை மாறியதாலோ என்னவோ, சாத்தனார் மீண்டும் நிகழ்ச்சிப் போக்கில் கதைச் சிக்கலைக் காட்டுகிறார். உதயகுமாரன் கொல்லப்படுவதும், அதைத் தொடர்ந்து மன்னனின் செயலும், அரசியின் செயல்களும் அவற்றின் முடிவும் இக்கட்டத்தில் கூறப்படுகின்றன. மணிமேகலையின் துறவு மனமும், தெய்வீக ஆற்றலும் வெளிப்பட்டு, புகாரில் அவளுடைய பணி முடிவதுவரை இப்பகுதி அமைகிறது எனலாம்.

சித்திராபதி தன் வஞ்சினத்தைக் காட்டி உதய குமாரனிடம் காமம் பற்றிய நீண்ட விளக்கமே செய்கிறாள். காமத்தியல்பைக் கூறுவதற்குரிய ஒரு பின்னணியாக, சித்திராபதி - உதயகுமாரன் உரையாடலைச் சாத்தனார் பயன்படுத்திக் கொள்கிறார். அகலிகை கதை, ஏழு முனிவர் மனைவிகளை விரும்பிய அக்கினியின் மனைவி விசாகை, ஏழு முனிவர்களின் மனைவி வடிவில் வந்தது-போன்ற கதைகளைக் காமத்தியல்பை விளக்கப் பயன்படுத்திக் கொள்கிறார். உதயகுமாரன் சாவிற்குப் பின்னும், பத்தினிகள்பால் காமுற்றவர் பெற்ற தண்டனை பற்றி முனிவர்கள் மன்னனிடம் விரிவாகப் பேசுகின்றனர். உதயகுமாரன் சாவு அவனுக்குரிய நியாயமான தண்டனையே என அரசனுக்கும் உணர்த்தப்படுகிறது. சாத்தனாரின் நீதியே இது.

சித்திராபதியின் தூண்டுதலால் காமவயப்பட்டு உதயகுமாரன் சம்பாதியிடம் சூளுரைத்துச் செல்கிறான். மீண்டும் தெய்வம் ஒன்று அவனை இடித்துரைக்கின்றது. எனவே, பின்னர் மணிமேகலையைக் காண்பதாகக் கூறிச் செல்கிறான்.

அடுத்ததாக, சிறைக் கோட்டம் அறக்கோட்டமாவதைச் சாத்தனார் காட்டுகிறார். மன்னன் இருக்கையில் அமர்ந்திருத்தல், பொழில் விளையாட்டுகள் - ஆகிய பின்னணியைக் காட்டிவிட்டு மன்னனை அவையில் மணிமேகலை சந்திப்பதாகக் காட்டுகிறார். மன்னனின் அரச தோற்றத்தின் பின்னணியை விளக்குவதில் கவனம் கொள்வதை இது நன்கு காட்டுகிறது.

அதன் பிறகு, உதயகுமாரன் சாவு நிகழ்கிறது. காஞ்சனன் மணிமேகலையின் மாற்றுருவைத் தன் மனைவி என எண்ணிக் கைப் பற்ற வரும்போது கந்திற்பாவை உண்மை உணர்த்துகிறது. மீண்டும் உதயகுமாரன் சாவிற்கு மணிமேகலை அழும்போதும் கந்திற்பாவை தேற்றுகிறது பின்வர இருப்பதை உணர்த்துகிறது.

எனவே, தெய்வங்கள் உதயகுமாரன் சாவு தொடர்பான நிகழ்ச்சிகளில் உண்மையை உணர்த்தும் கருவிகளாகச் சாத்தனாரால் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இதனால் மணிமேகலை வடிவில் இயங்கும் தத்துவச் சார்பு வலுவாக்கப்படுகிறது. மணிமேகலையை உணர்ச்சி நிறைந்தவளாகக் காட்டி, ஆயினும் அவள் அவற்றிலிருந்து நீங்கி உயர்நிலை அடையும் பாங்கினையும் உணர்த்தி விடுகிறார். யாவும் தத்துவ நிலைகளே.

தொடர்ந்து, அரசி மணிமேகலைக்குச் செய்யும் கொடுமைகளும் பயனற்றுப் போக, அரசியும் மனம் மாறுகிறாள். சித்திராபதிக்கு அறிவுரை கூறுகிறாள். இவ்வுரையாடலுக்குப் பின் சாத்தனார் சித்திராபதியைத் தன் கதை அமைப்பிற்கு ஏற்ற முறையில் பயன்படுத்திக் கொள்ளும் பாங்கு வெளிப்படுகிறது. மணிமேகலை சிறை சென்றது கேட்ட மாதவியின் துயர், அறவண அடிகளைச் சந்தித்தல் ஆகியவற்றையும் இடையே காட்டுகிறார்.

பின்னர் இறுதியில் வர இருக்கும் முக்கியமான நிகழ்ச்சிகள் புகாரில் நடைபெறாமல் வஞ்சியிலும் காஞ்சியிலும் நிகழ்கின்றன. இவ்வாறு நடைபெறுவதற்குக் காரணம் புகார் நகர் அழிவு பட்டதே; அழிந்ததற்குக் காரணம் தீவகச் சாந்தி செய்யாமை. இவவாறு தீவகச் சாந்தி செய்யாமையால் நகர் அழியும் என அரசிக்குச் சித்திராபதியே அச்சுறுத்துகிறாள். சித்திராபதி கூற்று ஒரு முற்குறிப்பாகவே அமைக்கப்பட்டுள்ளது. இதனை வலியுறுத்தும் வகையில் பீலிவளையின் கதையைச் சாத்தனார் இணைத்து அமைக்கிறார். எனவே, இந்திரவிழா நடைபெறல், நகர் அழிதல் போன்றவை கதையமைப்பில் முக்கிய இடம் பெறுகின்றன எனலாம். சித்திராபதியின் அச்சுறுத்தலுக்குப் பின் மணிமேலை சாவக நாடு செல்வதாக ஆசிரியர் கூறுகிறார். சித்திராபதியின் பாத்திரம் கதைப் போக்கின் தொடர்ச்சிக்குப் பயன்படுகிறது.

இதுவரை உள்ள 7 காதைகளின் பகுதிகளும் ஆறாம் கட்டத்தினவாக உள்ளன.

காமத்தியல்பு, மணிமேகலையின் தூய்மை, அரசில் நிகழ வேண்டிய மனமாற்றங்களும் சீர்திருத்தங்களும் - என்பவற்றை வலியுறுத்திப் புகார் நகரில் மணிமேகலையின் பணியை முடித்துக் காட்டுகிறார் சாத்தனார்.

மணிமேகலை உணர்ச்சி வயப்பட்டு அழுது, பழம் பிறப்புண்மை உணர்ந்து, தன் கடமையை மேற்கொண்டு செல்பவளாகக் காட்சி அளிக்கிறாள். ஓர் உயிர் பற்றினின்று நீங்குதல் என்பது இதனால் காட்டப்பட்டு விடுகிறது.

வெறும் போதனைக்குரிய அமைப்பாகவே இல்லாமல், உதயகுமாரன் சாவு நிகழ்ச்சியை மணிமேகலையின் அன்பு உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டுடன் அமைத்திருப்பது இக்கட்டத்தில் கவித்துவப் பாங்கினை ஓரளவு அனுபவப் படுத்துகிறது எனலாம். பொழில் விளையாட்டு, மன்னன் தோற்றம் போன்றவற்றை வருணித்து இடையே காப்பியச் சாயலைக் காட்டும் பாங்கும் காணப் படுகிறது.

ஆயினும் பிற பாத்திரங்களின் பேச்சுக்கள், செயல்கள் மூலம் உதயகுமாரன் சாவிற்குத் தவறான காமமே காரணம் என்பது பற்றிய விரிவான போதனை விளக்கமும் இடம் பெற்றுள்ளது. ஏராளமான விளக்கக் கதைகளும் இடம் பெற்றுள்ளன. நகர் அழிவு பற்றிய குறிப்பானது அடுத்த நிகழ்ச்சிகளை முன் அறிவிப்பதாக உள்ளது எனலாம்.

சுருக்கமாகச் சொன்னால், முழுதும் போதனை வயப் பட்டிருந்த காப்பியக் கதைப் போக்கு இக்கட்டத்தில் மெல்ல உணர்வுடன் இயங்கத் தொடங்குகிறது எனலாம். ஆயினும், இந்த இயக்கமும்கூட, போதனைகளையும் பல விளக்கக் கதைகளையும் உடன் கொண்டே கனமாக இயங்குகிறது.

ஏழாம் கட்டம்

வஞ்சியிலும் காஞ்சியிலும் மணிமேகலை நிகழ்த்த இருக்கின்ற அரிய செயலைக் காட்டுவதற்குமுன், இடையே, சாவக நாட்டிற்கு மணிமேகலை வான் வழியே சென்று அங்குள்ள மன்னன் புண்ணியராசனைத் திருத்துவதாக அமைக்கிறார் சாத்தனார். சோழமன்னன் மனம் மாறல், அரசி மனம் மாறல் என்ற வரிசையில் புண்ணியராசன் மனம் மாறல் இடம் பெறுகிறது. 25-ஆம் காதை இவ்வேழாம் கட்டமாக அமைகிறது.

ஆபுத்திரனே புண்ணியராசனாகப் பிறந்துள்ளான். புண்ணியராசன் செல்வச் செருக்கால் ஏற்பட்ட மயக்கத்திலிருந்து விடுபட்டுப் பிறவி எடுத்தமையின் பெற்றியை உணரவேண்டுமென்றால் மணிபல்லவம் செல்லவேண்டும் எனப் புண்ணியராசனுக்கு அறிவுறுத்திவிட்டு மணிமேகலை வான்வழியே மணிபல்லவம்

செல்லுகிறாள். அங்கே பிரமதத்தன் என்ற முனிவனைப் பார்த்துப் பேசுகிறாள். புத்த பீடிகையை இந்திரன் அங்கே இட்டதன் காரணத்தை வினவுகிறாள். பீடிகையானது, யார் புத்தர் என அறிந்து கொள்ளுமாறு அங்கே இந்திரனால் இடப்பட்டது என முனிவர் பதில் கூறுகிறார்.

மணிமேகலையின் பேச்சில் முழுதும் நல்வினை இயற்ற வேண்டும் என்ற போதனை உள்ளது. பிரமதத்தின் மூலம் பீடிகையின் சிறப்பு இந்திரனுடன் இணைத்துக் கூறப்படுகிறது.

அதன் பிறகு, புண்ணியராசன் இப்பிறவியில் தன் பிறப்புப் பற்றித் தாய் மூலம் அறிவது, மணிபல்லவம் வருவது, அங்கே தன் பழம் பிறவி எலும்புக்கூடு இருப்பதைப் பார்த்தல், உடன் மடிந்த செட்டிகளின் எலும்புகளைப் பார்த்தல், மணிமேகலை அவனுக்கு அறம் கூறுதல், பின் வான் வழியே வஞ்சிமாநகர் செல்லுதல் ஆகியன கூறப்பட்டுள்ளன.

மன்னர்கள் செருக்கொழிந்து, முன் பிறப்பை உணர்ந்து புத்த தருமத்தில் ஒன்று கலக்க வேண்டும் என்பதைப் போதிக்கும் பகுதியே இது. மணிமேகலை வான்வழியே விரைவாகப் போய் வந்து விடுகிறாள். புத்த தருமம் கடல் கடந்தும் பரவிய பின்னணியில் இக்காதையை இணைத்து வைத்துள்ளார் சாத்தனார். மன்னர்களின் பங்கினை அறிந்து கொள்ள முடிகிறது. எலும்புக் கூடுகளைக் காட்டுவதன் மூலம் நிலையாமையை மிகத் தீவிரமாகக் காரணப்படுத்தும் போக்கினை இங்கே காண்கிறோம். இனி, கடல் கோள் நிகழ்ந்ததாகவும் மாதவி முதலானோர் வஞ்சி சென்று விட்டதாகவும் வருகின்ற செய்திகளைத் தீவதிலகை மணிமேகலையிடம் கூறுவதாகச் சாத்தனார் அமைக்கிறார். எனவே, மணிமேகலையும் வஞ்சி செல்கிறாள். வஞ்சி நிகழ்ச்சிக்காக இவ்வாறு முன் திட்டம் அமைக்கப்படுகிறது. தீவதிலகை மூலமும் கதையை முன்செலுத்துகின்றார் சாத்தனார்.

மணிமேகலைக் காப்பியத்தின் இறுதிப் பகுதி முற்றிலும் இலக்கிய அனுபவ நெறியிலிருந்து விலகி, சீர்திருத்த விளக்க முறையில் இயங்கத் தொடங்குவதின் ஒரு முக்கியக் கட்டம் இது எனலாம். இதற்கடுத்த இறுதிக் கட்டம், இதன் தொடர்ச்சியாக, மணிமேகலையை மையமாகக் கொண்ட பல அரிய நிகழ்ச்சிகளின் தொகுப்பாக அமைகிறது.

எட்டாம் கட்டம்

தீவகச் சாந்தி செய்யாமல் கடல்கோள் ஏற்படுகிறது. இந்திரனுக்கு விழா நடக்காததைத் தவறு எனச் சாத்தனார் வலியுறுத்துகிறார். இந்திரன் சிறப்புப் பெறும் வைதிக நெறியுடன் பௌத்த தருமம் இணைவதன் வெளிப்பாடே இது. வருண வேறுபாட்டை எதிர்த்தாலும் பண்பாட்டளவில் வைதிகக் கூறுகளைப் பயன்படுத்தினர் பௌத்தர். இவ்வாறு கடல் கோள் நிகழ்ச்சியைத் தன் கருத்திற்கேற்பச் சாத்தனார் அமைத்துக் கொண்டு, அதன் தொடர்ச்சியாகவே, புகார் நீங்கி எல்லோரும் வஞ்சி வருவதாக அமைக்கிறார்.

இந்திர விழாவில் தொடங்கி, தீவகச் சாந்தி செய்யாமையால் ஏற்பட்ட கடல் கோளினைத் தொடர்ந்து, வஞ்சியில் அனைவரும் கூடுகின்றனர். எனவே, சாத்தனார் காப்பியக் கதைக்கு இந்திர விழாவையும் கடல் கோளினையும் மிக முக்கியமான மூலங்களாகப் பயன்படுத்தியுள்ளமை நன்கு புலனாகிறது எனலாம்.

சிலப்பதிகாரத்தில், கண்ணகி, தென்னவன் தீதிலன் என்றும், இளங்கோவைப் பாராட்டுவதாகவும் அமைத்துக் கொண்டது போலவே, சாத்தனாரும் வஞ்சியிலுள்ள கண்ணகி தெய்வம் மதுராபதித் தெய்வம் கூறிய உண்மையைக் கூறுவதாகவும், புத்தர் பெருமையைக் கூறுவதாகவும் அமைக்கிறார்.

இளங்கோ, கண்ணகியின் கற்பு வரலாற்றைத் தம் தத்துவ விளக்கத்திற்குப் பயன்படுத்திக் கொண்டார். சாத்தனாரோ இளங்கோவின் பத்தினித் தெய்வத்தையே தம் சமயப் பெருமை விளக்கத்திற்குப் பயன்படுத்திக் கொண்டார். கதை மூலங்களிடையே சில ஒற்றுமைகள் காணப்பட்டாலும் இரண்டு நூல்களும் தத்தம் அளவில் தனித்தியங்குவன என்பதற்கு இதுவும் ஒரு நல்ல சான்று.

அதோடு சமயக் கணக்கருடன் மணிமேகலை வாதிடப் போவதாகவும் கண்ணகி தெய்வம் கூறுகிறது. மணிமேகலை, மாதவன் வடிவில் செல்லுகிறாள். கந்திற் பாவை போலவே கண்ணகியும் ஓர் விளக்கக் கருவியாகப் பயன்படுகிறாள். இதில் பெருமை என்னவென்றால் மாபெரும் பத்தினி மகள் மணிமேகலைக்கு அம் மாபெரும் பத்தினியே தோன்றி உரைப்பது என்பதுவேயாம். சாத்தனார் அமைப்பு மிகவும் பிரம்மாண்டமானதே. கண்ணகியைச் சான்று காட்டிப் பௌத்தத்தை நிலை நாட்டுகிறார். இளங்கோவும் இவ்வாறே சைனத்தைத் தன்னுடைய தனிப்பாணியில் நிலை நாட்டுகிறார்.

அடுத்ததாக வரும் நிகழ்ச்சிகளில் சமய விளக்கங்களைப் பற்றியும், புத்தர் கோயில் பற்றியும், காஞ்சியில் வறுமை என்று அறிந்து மணிமேகலை பசி போக்கப் போதல் பற்றியும், மணி மேகலை, மாதவி, அறவண அடிகள் சந்திப்பது பற்றியும் கூறிப்பட்டுள்ளன.

மாசாத்துவானையும் ஓர் பாத்திரமாக்கி, அவன் மூலம் மீண்டும் கடல்கோள் பற்றியும் புத்தரைப் பற்றியும் பேச வைக் கிறார் சாத்தனார்.

இறுதிக் காதைக்கு முன் காதையில் அறவண அடிகள், தான் காஞ்சி வந்ததற்கான காரணத்தைக் கூறி நீண்ட தத்துவ விளக்கம் கூறுகிறார்.

இறுதியில் மணிமேகலை நோந்தது பற்றியும் ஞானதீப விளக்கமும் அமைகின்றன.

வாழ்த்துக் காதை, வரந்தரு காதை என்பவற்றில் இளங்கோ அடிகள் எவ்வாறு பல பாத்திரங்களை ஒன்று கூட்டி வைத்துக் காட்டுகின்றாரோ, அது போலவே சாத்தனாரும் மாதவி, கண்ணகி, மணிமேகலை, மாசாத்துவான், அறவண அடிகள் போன்றோரைக் கூட்டி வைத்துத் தத்துவ அமைதியை இறுதியில் ஏற்படுத்து கின்றார்.

இதனோடு கூடுதலாகத் தத்துவ விளக்கப் பகுதியையும் அறவண அடிகள் மூலம் அமைக்கிறார். இறுதியில் மணிமேகலை நோன்பையும் காட்டுகிறார். இறுதி இரண்டு காதைகள் முழுதும் தத்துவ விளக்கமாக உள்ளன.

காப்பிய இலக்கியமாக இயங்கித் தொடங்கிய மணிமேகலை இடையிடையே போதனைகளை ஏற்றுக் கொண்டு மெல்ல மெல்ல இயங்கி இறுதியில் பௌத்தத் தத்துவத் தளத்தில் நிலைத்து விடுகிறது.

மணிமேகலையின் நிகழ்ச்சிப் பின்னலை ஒட்டு மொத்தமாய்ப் பார்க்கும் போது, தத்துவப் போதனைக்கு முதலிடம் அளிப்பது என்ற சாத்தனாரின் அடிப்படைச் சிந்தனையை அறிந்து கொள் கிறோம். மணிமேகலை குல மரபிலிருந்து விலகியமை, உதய குமாரன் அவளை விரும்பியது, அவன் சாவு, அவள் புத்த தருமத்தில் இணைந்தது என்ற கதைப் பின்னணியை எடுத்துக் கொண்டு பல்வேறு கிளைக் கதைகளுடன், எப்படியெல்லாம் தத்துவ விளக்கத்தைப் பொருத்த முடியுமோ அப்படி எல்லாம் பொருத்தியுள்ளார் எனலாம்.

ஆங்காங்கே இடம் பெற்றுள்ள வருணனைகள், இயற்கை நிகழ்ச்சிகள், சொன்னதைத் திரும்பக் கூறல், போன்ற சில கூறுகள் காப்பிய மாதிரியைப் புறச் சட்டகமாகக் கொண்டு கதை நிகழ்ச்சிகளைச் செலுத்துகின்றன எனலாம். இவ்வாறு செலுத்தினாலும் காப்பிய இயக்கமானது இலக்கியப் பான்மை குறைந்து, தத்துவ விளக்கக் கதை நூலாகவே வடிவப்பட்டுள்ளது எனலாம்.

காப்பியமும் நாடகப் பண்பும் : சில குறிப்புக்கள்

சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை ஆகிய இரண்டு காப்பியங்களின் நிகழ்ச்சிப் பின்னலைப் பார்த்த பிறகு இரண்டிற்கும் அடிப்படையான ஒரு முக்கிய வேறுபாடு வெளிப் படையாகத் தெரிவதைக் காணமுடியும். சிலப்பதிகாரத்தில் நிகழ்ச்சிகள் நாடக முறையில் இயங்குவதும் மணிமேகலையில் அவ்வாறு இயங்காததுமே அவ்வேறுபாடாகும்.

சிலம்பின் 'செம்மாப்பு' (grandeur) என்பது இந்த நாடகப் பண்பில் வெளிப்படுகிறது எனலாம். மணிமேகலையில் இது இல்லாததால் சிலப்பதிகார அளவு கோலைக் கொண்டு பார்த்துத்தான் காப்பியத் தன்மையை மதிப்பிடுகிறோம் என்பது பொருளா?

சிலப்பதிகார அடிப்படையை வைத்துத்தான் எல்லாக் காப்பியங்களையும் நோக்க வேண்டும் என்பதும் பொருந்தாதுதான். ஆனால், காப்பியம் என்பது அடிப்படையில் ஓர் இலக்கியவகை. அனுபவத் திரள் உருவாக்கம் என்பது எந்த ஓர் இலக்கியப் படைப்பிற்குமுரிய முக்கியப் பண்பாகும். இந்த முதன்மையான அடிப்படையுடன் கதை கூறல் என்பதும் காப்பியத்திற்குரிய தனித்துவமான மற்றொரு போக்காக அமைந்துள்ளது. கதை கூறல் என்பது பல்வேறு சூழல்களையும், பல்வேறு மாந்தர்களையும் இயங்கு முறையில் காட்டுவதாகும். இவ்வாறு காட்டும் போது ஓர் அகன்ற விரிவுக்குள், காப்பியம் படைக்கும் கவிஞனின் குறிக்கோள்களுக்கேற்ப அமைக்க வேண்டும். இந்நிலையில் வெறும் பொழுது போக்கிற்குரியதாக அமைக்காமல் மனிதத் தத்துவத்துடன் கூடிய நிலைபேற்றுப் பண்புகளுடன் காப்பியக் கவிஞன் படைப்பதால் பாத்திரங்களையும் நிகழ்ச்சிகளையும் ஒரு செறிவான அமைப்பிற்குள், உணர்வு மிகுந்த பல காட்சிகளுடன், இன்பதுன்பச் சிக்கல் பின்னணிகளுக்கேற்ப வலுவாகப் படைத்தாக வேண்டும். இல்லையென்றால் சாதாரணமான முறையில் கதை கூறக்கூடிய, அற்புதங்களைப் பற்றி வியப்பாகப் பேசி அமைந்து விடுகின்ற நிலையையே உருவாக்க வேண்டியது ஏற்படும்.

பல்வேறு பாத்திரங்களின் உணர்ச்சிகளை ஆழ்மைப் பண்புடன் சித்திரிக்க வேண்டுவதால் உணர்ச்சிப் பாவின் பண்பு (Lyrical quality) காப்பிய இயக்கத்தில் இணைந்து விடுகிறது.

பாத்திரங்களின் சந்திப்புக்கள், சூழலில் பாத்திரங்களின் செயல்கள், சிக்கல் வெளிப்பாடுகள் ஆகியவற்றைக் கூறும்போது இயல்பாகவே, உணர்ச்சிப் பாங்குடன் கூடிய ஓர்ஒழுங்கான காட்சி அமைப்பும் உருவாகி விடுகிறது. எனவே, நாடகப் பண்பும் காப்பியத்தில் இணைந்து கொள்கிறது.

ஆகவே, காப்பியம் என்பது அகன்ற பரிமாணத்துடன் குறிக் கோளியலுக்கேற்ப இலக்கியப் பண்புகொண்டு இயங்கவேண்டு மென்றால் நாடகப் பண்பும் உணர்ச்சிப்பாங்கும் அதன் அகக் கூறுகளாக அமைய வேண்டியது மிக இன்றியமையாததாகிறது எனலாம். காப்பியத்திற்குரிய இலக்கிய வகையியல் விதியே இது. இவ்வாறு அமையும்போது காப்பியம் என்பது தனி நாடகமாக அமையாது; இது முக்கியமானது. நாடகம் வேறு; காப்பியம் வேறு. காப்பியம், நிகழ்ச்சிப்பின்னல் அமைப்பில் நாடகப் பண்பைத் தன்னுள் கொண்டிருக்கலாம்; ஆனால் அதையும்மீறி, கூடுதலான பண்புகளுடன் இயங்குவதாகும்.

சிலப்பதிகாரத்தில் பின்புலவிரிவு செய்து குறிப்பாய் நிகழ்வு களை உணர்த்தும்பாங்கு இன்னொரு மிக முக்கியப் பண்பாக அமைகிறது. புகார்க்காண்டத்தில் இப்பண்பு முதன்மையாக உள்ளது. நாடகப்பண்பும் இணைந்து உள்ளது; ஆயின், கோவல னும் கண்ணகியும் மதுரைக்குப் புறப்பட்டபிறகு கோவலன் சாவு நிகழும் வரை நாடகத் தன்மை மிகுதியாக உள்ளது எனலாம். கோவலன் சாவு என்பதை ஒரு துன்பியல் நாடகப் பாங்குடன் இளங்கோ அமைத்துச் செல்கிறார். மதுரைக் காண்டத்தின் இப் பகுதிகளை மட்டும் பார்க்கும்போது, கோவலன் என்ற தலைவ னின் வீழ்ச்சியைப் பாடுவது போலப்பாடி உள்ளார். தனி ஒருவ னின் சிக்கலை மையப்படுத்தும் போக்குக் காணப்படுகிறது. துன் பியல் நாடகத்தின் முக்கியமான பண்பு, மனிதனின் அகச்சிக்கலை மையப்படுத்திக் காட்டுவதாகும்.[82] அதனையே முழுமையாகக் கொண்டு செல்வதாகும். கோவலனின் வீழ்ச்சியை அவன் மாதவியைப் பிரிதலுக்கான நிகழ்சிகளின் தொடக்கத்திலிருந்தே இம்முறையில் இளங்கோ அமைக்கிறார்.

ஆனால், சிலப்பதிகாரம் என்பது இப்படி ஒரு தனி மனிதனின் அகச்சிக்கலில் உருவான வீழ்ச்சியைப் பற்றி மட்டும் கூறுவதன்று. இவ்வீழ்ச்சி, வேறொருமுழுமையான குறிக்கோளின் அங்கம்

மட்டுமே. சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படும் சிக்கல் தனிமனிதன் - சமூகம்என்ற இருநிலைகளிலும் கால்கொண்டு, இதற்கும் மேலாக, மனித சாராம்சத்தன்மை என்ற ஓர் ஆன்மிக விரிபரப்பெல்லை யையும் கொண்டுள்ளது. எனவே, அகச் சிக்கலை உள்வயப்படுத்திக் கொண்டு, முழு அளவில் அகப் புற நிலைச் சிக்கலாக அமைந்து அதற்கோர் பொருள் வெளிப்பாட்டையும் கொண்டுள்ளது எனலாம்.

இதில், இளங்கோ அடிகளின் தனித்தன்மை என்னவென்றால் தனி மனிதச் சிக்கலையும் மிகச் செறிவாக, இறுக்கமாகப் படைத் துள்ளதேயாகும்.

கோவலன் என்ற பாத்திரப்படைப்பை, அதன் சார்பு கொண் டுள்ள நிகழ்வுகளிலிருந்தும், அவை பின்னப்பட்டிருக்கும் நிகழ்ச்சிப் பின்னல் பின்னணிகளிலிருந்தும் சிறிதும் பிரிக்க முடியாது. பிரித்து விட்டால் அப்பாத்திரப்படைப்பின் முழுமை சிதைந்து விடும். ஒரு பாத்திரத்திரத்தின் செயல், மனம், அறிவு, பெருமை யாவும் இவ் வாறு ஒன்றியிணைந்து விடுகின்றன. துன்பியல் நாடகத்திற்கு முக்கியமானது நிகழ்ச்சிப்பின்னல் என்பதும், அப்பின்னல் என்பது பாத்திரப் படைப்பு என்பதிலிருந்து பிரிக்க முடியாதது என்பதும், அரிஸ்டாட்டிலின் கருத்து.[83] மேலும், தலைவனின் வீழ்ச்சிபற்றி அரிஸ்டாட்டில் கூறுவது முக்கியமானது. தலைவன் என்பவன் சராசரி மனிதனை விடச் சற்று உயர்ந்தோன்தான்; ஆயினும் குற்றங்குறைகள் உடையவனே. இலலோர் செம்மலாக, கருணை மறவனாக இருக்கும் கோவலன் போலவே, அத்தலைவனின் வீழ்ச்சிக்குக் காரணம் அவனிடமுள்ள பொதுவான குற்றங் குறை களல்ல; ஆனால் குறிப்பிட்ட சூழலின் ஒரு தவறே அல்லது பிழையே அவன் வீழ்ச்சிக்குக் காரணமாகும்.[84] மாதவியைப் பற்றிய கோலனுடைய பிழையான கணிப்பே அவன் வீழ்ச்சியின் தொடக்கம். எனவே, யாழ் வாசிக்கத் தொடங்கும்போது முதன் முதலாக ஊழ்வினையைப் பற்றி இளங்கோ பேசுகிறார். மாதவி யைப் பிந்துவிடும் பிழை நிகழாவிட்டால் . . . . ? இக்கேள்வி அர்த்தமற்றது. ஏனெனில் ஊழ் அன்றோ பிரியவைத்தது. அதுவே அவன் வீழ்ச்சியாக அமைந்தது. இப்படித்தான் இளங்கோ காட்டுகிறார். அரிஸ்டாட்டில் கருதுவதற்கேற்ப இளங்கோ படைந்துள்ளார், என்பதல்ல இதனை எடுத்துக் காட்டுவதன் நோக்கம். இங்கே தெளிவாக விளங்கிக் கொள்ள வேண்டுவது என்னவென்றால், தனி மனிதன் அகச் சிக்கலை, இரக்க உணர்வு அவலத்தைத் தோற்றுவிக்கும் முறையில் காட்டி, இறுதியில் விழ்ச்சி நிலையைக் காட்டுதல் என்ற முறையில் இளங்கோ காப்பிய

நிகழ்ச்சிகளை இயக்கிக் காப்பியப் போக்கில் நாடகமுறுக் கேற்றம் செய்துள்ளார் என்பதேயாகும். இம் முறுக்கேற்றம், குறிப் பாய் உணர்த்தல் என்ற தன்மையுடன் இணைந்து இவற்றின் கலப்பு மிகுந்து காட்சியளிப்பதே சிலப்பதிகாரத்தின் தனித் தன்மை எனலாம். அதன் செம்மாப்பு (Grandeur) இதுவே.

இவ்வாறு நாடக முறுக்கேற்றம் மிகுந்துதான் காப்பியத்தில் அமையவேண்டும் என்ற கட்டாயம் இல்லை. நாடகப் பண்பு என்பது ஓரளவு காணப்பட்டால் கூடப் போதும். காப்பிய நிகழ்ச்சி களில் ஆங்காங்கே இது வெளிப்படலாம். மணிமேகலையில், ஆங் காங்கே வெளிப்படுவது மிகக் குறைவாகவே உள்ளது. இந்திர விழாப் பின்னணியில் சித்திராபதியின் பேச்சு, மணிமேகலையின் கண்ணீர் மாலையை நனைத்ததால் வேறு பூத்தொடுக்கவேண்டி மலர் கொய்ய அனுப்புவதாக அமைத்தல், போன்றவை ஓரளவு காட்சிப் பின்னணியைத் தொடக்கத்தில் ஏற்படுத்தினாலும், போகப்போக, அனுபவ முறையிலான நிகழ்வுகளின் சித்திரிப்புக் குறைந்து, தத்துவப் போதனைக்கேற்ப வலிந்து உருவாக்கப்பட்ட அனுபவங்கள் சாராத, பின்புலங்களாகவே நிகழ்ச்சிகள் அமைந் துள்ளன.

இனி, நிகழ்ச்சிப் பின்னலை நோக்குவதற்குரிய இன்னொரு முறையும் உண்டு. இதுவும் நாடக இயல் முறையே. ஐந்து சந்திகளாகப் பார்க்கும் முறையாகும் இது. முகம், பிரதிமுகம் கருப்பம், விளைவு, துய்த்தல் என்று ஐந்து பிரிவாகப் பிரித்துப் பார்க்கும் முறையாகும் இது.

இளங்கோவடிகள், நிகழ்ச்சிப் பின்னலில் 9 முனைப்படுத்தி இயக்கிச் செல்லும் பாங்கு விரிவாக விளக்கப்பட்ட பின்பு, இந்த ஐந்து சந்தி முனைக்கேற்பப் பார்ப்பது பொருந்தாது என்பது தெற்றெனப் புலனாகும். இதற்கு இரண்டு காரணங்கள் உள்ளன. அவை : (1) சிலப்பதிகாரம் என்பது நாடகம் அல்ல (2) சிலப்பதி காரக் காப்பியத்தின் நாடகத் தன்மையை, அந்நூலின் அகநிலைக் கூறுகள் அமைக்கப்பட்டிருக்கும் வடிவில் அதன் குறிக்கோளுக்கும் இயல்புக்கும் ஏற்ற முறையில் அணுகவேண்டும் என்ற அடிப்படை யான, இயல்பான அணுகுமுறை.

இந்த அணுகுமுறையில் பார்க்கும்போதுதான் மணிமேகலை யில் நிகழ்ச்சிகளின் இயக்கம் நாடக முறையில் அமைக்கப்படாமல், போதனை முறைக்கேற்பப் பொருத்தப்பட்டுள்ள முறைமை வெளிப் படுகிறது. இவ்வாறு அமைப்பதையே சாத்தனார் தம் நோக்க மாகக் கொள்கிறார். இவ்வமைப்பிற்கே முக்கியத்துவம் கொடுக் கிறார். அது அவரது உரிமை.

போதனைக்கு மிக முக்கியத்துவம் கொடுப்பது என்ற சாத்தனாரின் இந்த நோக்கு, நாளடைவில் காப்பியங்களின் கட்டமைப்பில் மிக இயல்பான கூறாகவும் மாறிவிடுகிறது எனலாம். தீவிரமான கருத்துப் போதனை என்ற ஓர் அடிப்படையிலேயே இக்கூறு முக்கிய இடம்பிடித்துக் கொள்கிறது. சீவக சிந்தாமணி, சூளாமணி ஆகிய காப்பியங்களில் இது இயல்பான காப்பிய அமைப்புப் போல இடம்பிடித்துக் கொண்டுள்ளது. பெருங்கதையில் சிறிது வேறுபட்ட நிலையில் இடம்பெறுகிறது. இதனைப் பின்னர் விரிவாகக் காணலாம்.

2. கட்டமைப்புக் கூறுகள்

சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை ஆகிய இரண்டு நூல்களில் அமைந்துள்ள நிகழ்ச்சிப் பின்னல் போக்கினை நுணுகி நோக்கினால், காப்பிய இலக்கியம் இயங்கும் நிலையில், அதன் உயிர்ப்பு நிலைக்குரியனவாக அமையக் கூடிய உடல் கூறுகள் சிலவற்றை இனங் கண்டுகொள்ள முடியும்.

இத்தகைய கூறுகளையே கட்டமைப்புக் கூறுகள் எனலாம். இவற்றை எப்படித் தீர்மானிப்பது?

ஒரு காப்பியக் கதையைக் கவிஞன் எவ்வாறு கூறத் தொடங்குகிறான், தன் நோக்கிற்கேற்ப எந்த எந்த நிலைகளுக்குச் சிறப்பிடம் கொடுக்கிறான், எந்தெந்த முறைகளில் சொல்லிச் செல்லுகிறான், எவ்வாறு முடிக்கிறான் - என்ற அமைப்பே காப்பியம் கதை முறையில் புறவடிவப்படுத்தப்பட்டிருக்கும் கட்டமைப்பாகும்.

இந்த அணுகு முறையில், சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை ஆகிய இரண்டு நூல்களிலும் வெளிப்படும் கட்டமைப்புக் கூறுகளைக் கீழ்க்கண்டவாறு வரிசைப் படுத்தலாம். முதலில் இவ்வாறு வரிசைப்படுத்திக் காட்டிவிட்டுப் பின்னர் இவை பற்றி விரிவாக மதிப்பிடலாம்.

சிலப்பதிகாரம்

1) இயல்புத் தொடக்கம்
2) விழா இடம் பெறல்
3) பெண்பாத்திர முதன்மை.

4) விளக்கக் கதைகள்
5) இயற்கை இறந்த நிகழ்ச்சிகள்
6) முற் குறிப்புகள்
7) வருணனைகள்
8) போற்றி உரைகள்
9) போதனை
10) பின்னோக்கு
11) கடிதம் இடம் பெறல்
12) சூளுரைத்தல்
13) போர்
14) யாப்புப் பன்மை
15) நாட்டார் மரபுகள்

மணிமேகலை

1) இயல்புத் தொடக்கம்
2) விழா இடம் பெறல்
3) பெண்பாத்திர முதன்மை
4) விளக்கக் கதைகள்
5) இயற்கை இறந்த நிகழ்ச்சிகள்
6) முற் குறிப்புகள்
7) வருணனைகள்
8) போற்றி உரைகள்
9) போதனை
10) கடல்கோள் இடம் பெறல்
11) பசிபோக்கும் அறச்செயல் இடம் பெறல்
12) நோன்பு இடம் பெறல்
13) தத்துவ விளக்கம் இடம் பெறல்.

கட்டமைப்பு முறையில் சிலப்பதிகாரத்திற்கும் மணிமேகலைக்கும் ஒற்றுமைகள் உள்ளன. தொடக்கம், விழா இடம் பெறல், பெண்பாத்திர முதன்மை, விளக்கக் கதைகள், இயற்கை இறந்த நிகழ்ச்சிகள், முற்குறிப்புகள், வருணனை, போற்றி உரைகள், போதனை போன்ற கூறுகள் இரண்டு நூல்களிலும் உள்ளன.

ஆயினும் ஒற்றுமையை விட வேற்றுமைகளே மிக முக்கிய மானவை. மணிமேகலையில் போதனை, தத்துவ விளக்கம், ஆகியன மிகுதியாக உள்ளன. சிலம்பில் காட்சி உருவாக்கமும், குறிப்பாய் உணர்த்தலும் இணைந்து நாடகப் பாங்கினை உருவாக்கல் மிகுதி. மணிமேகலையில் நேரடியாகவே பௌத்த

சமயத்தைப் பெருமைப் படுத்திக் கூறல் உண்டு; விளக்கக் கதைகள் விரிவாகக் கூறப்பட்டுள்ளன. தவிர, பசி போக்கல், நோற்றல் - போன்ற அறச் செயல்களும் சிறப்பான இடத்தைப் பெறுகின்றன. ஆனால், சிலம்பிலோ சமய போதனை மிகக் குறைவே; மாறாக நாட்டார் மரபுகள் மிகுதியாக இடம் பெறுகின்றன. யாப்பு மாற்றம், சுருக்கமாக விளக்கக் கதைகள் இடம் பெறுதல் - ஆகியனவும் காணப்படுகின்றன.

சில பொதுக்கூறுகளுடன் இயங்கினாலும் இவை எவ்வாறு வேறுபடுகின்றன என்பது நிகழ்ச்சிப் பின்னல் பற்றிய பகுதியில் முன்னர் ஓரளவு விளக்கப்பட்டுள்ளது.

இனி, இரண்டு காப்பியங்களுக்குமுரிய கட்டமைப்புக் கூறுகளையும் அவற்றின் காப்பியப் பங்கு பற்றியும் விரிவாகக் காணலாம்.

1. தொடக்கநிலை : இயல்புத் தொடக்கம்

சிலப்பதிகாரம், கோவலன் - கண்ணகி திருமணத்தில் தொடங்குகிறது. அவர்களுடைய பிறப்புக் காலத்திலிருந்து தொடங்கப்படவில்லை. 'வண்டொடுபுக்க மணவாய்த்தென்றல் கண்டு மகிழ் வெய்தி காதலிற் சிறந்து''[1] என்பதன் மூலம் இருவர் மனமும் விருப்பங் கொண்டிருந்தமை புலனானாலும், திருமணத்திற்கு முன்பிருந்த மனநிலைகளையோ, பிற நிகழ்ச்சிகளையோ இளங்கோ காட்டவில்லை. ஏதோ ஓரிடத்தில் தொடங்குவதைத் தேர்ந்தெடுத்துக் கொள்கிறார். திருமணத்திற்கு முன்னுள்ள எந்த நிகழ்ச்சியும் சிலப்பதிகாரத்தில் வந்துள்ளதாகத் தெரியவில்லை. கோவலன் மாதவியுடன் வாழ்ந்த காலத்துச் செய்திகளை அவளைப் பிரிந்து கண்ணகியுடன் மதுரை வந்தடைந்த பிறகே பின்னோக்கு முறையில் இளங்கோ கூறுகிறார். இவையும் திருமணத்திற்குப் பின் வரும் நிகழ்ச்சிகளே. இவ்வாறு பிறப்புக் காலத்திலிருந்து கதையைத் தொடங்காததால் இடையிலிருந்து தொடங்குகிறார் எனலாமா? இடையில் தொடங்குவது என்பது ஐரோப்பியக் காப்பியங்களுக்குரிய விதியாகக் கொள்வர்.[2] ஓமரின் ஆடிசி என்ற காப்பியத்தில் காப்பியத் தலைவனான ஆடிசி பற்றிய முன் வரலாறுகள் ஆடிசியின் நண்பர் மூலம், பின்னரே ஆடிசியின் மகனிடம் கூறும் முறையில் உள்ளன. ஆடிசி காப்பியத் தொடக்கத்தில் அவன் மகன் டெலிமாக்கஸ் நிலை, டெலிமாக்கஸின் தாயைச் சுற்றித் திரியும் பிரபுக்கள், அவர்களால் குடும்பச் சொத்து விரயமாதல் போன்ற நிகழ்ச்சிகளுடன் தொடங்குகிறது. இந்நிலையில்

தன் தந்தையைப் பற்றி அறிந்து வர டெலிமாக்கஸ் புறப்படுகிறான். தந்தையின் நண்பரைச் சந்திக்கிறான். அவர் ஆடிசியின் வீரவரலாற்றைக் கூறுகிறார். அதன் பிறகு ஆடிசி திரும்பி வந்து சிக்கலைத் தீர்க்கிறான். இங்கே, காப்பியத் தொடக்கம் என்பது நிச்சயமாக ஒரு திட்டமிட்ட உத்தி முறையில், இடையில்தான் தொடங்குகிறது. மேலும், ஆடிசி குடும்பத்தைப் பிரிந்திருப்பதற்குக் காரணம் பழைய போர் நிகழ்ச்சிகளே. எனவே, இடையில் தொடங்குவது பொருத்தமாகவும் இயல்பாகவும் அமைந்து விடுகிறது.

சிலப்பதிகாரத்தில் இந்த நிலைமை இல்லை. காப்பிய நோக்கிற்கு ஏற்ற முறையில் எவ்வித முன்பின் உத்திகளுமின்றி எந்த நிகழ்விலிருந்து தொடங்குவது என்பதை மட்டும் தேர்ந்தெடுத்துக்கொண்டு - அந்த மண நிகழ்வையே தொடக்கமாக வைத்து, அதன்பின் அனைத்தையும் தொடர்ந்து நிகழும் நிகழ்ச்சிகளாகவே அமைக்கிறார், இளங்கோ.

எனவே, மணவிழாவில் தொடங்குவது என்பது காப்பியக் கதை அமைப்பு அடிப்படையில் பார்த்தால் முதலிலிருந்தே தொடங்குகிறது எனலாம். இத்திருமண நிகழ்ச்சிக்கு முன் காப்பியத்தில் சொல்லப்படாத நிகழ்ச்சிகளுடன் பின் வரும் எந்த நிகழ்ச்சிகளுக்கும் தொடர்பில்லை எனலாம்.

மணிமேகலையிலும் இந்த நிலைமையே உள்ளது. மணிமேகலையில் இந்திர விழாவுடன் காப்பியம் தொடங்குகிறது. இதற்கு முந்திய மணிமேகலையின் குடும்ப வாழ்க்கை பற்றிய விவரங்கள் பின்னர் இடம் பெற்றாலும் அக்குறிப்புகள் எந்த விதத்திலும் மணிமேகலையின் காப்பியக் கதை அமைப்புக்கு இன்றியமையாத இணை உறுப்பாக அமையவில்லை எனலாம். மணிமேகலையும் சிலப்பதிகாரம் போலவே தொடங்குகிறது.

மேலும் காப்பியக் கதைத் தொடக்க முறையினை வாழ்க்கை வரலாறு போல, பிறப்பு, வளர்ப்பு, பருவமடைதல், அரியன செய்தல் போன்ற முறையிலேயே கொள்ள வேண்டும் என முன்னரே தீர்மானித்துக் கொள்வது அவ்வளவாகப் பொருத்தமில்லை. ஒரு காப்பியம் அதன் போக்கிற்கேற்பவே தொடங்கலாம். அந்த வகையில் சிலம்பும், மணிமேகலையும் எவ்வித முன் நிகழ்ச்சியுமின்றி முதலிலிருந்தே தொடங்குகின்றன எனலாம்.

இம்மாதிரியான தொடக்கத்தை இயல்புத் தொடக்கம் எனலாம்.

2. விழா இடம் பெறல்

மணிமேகலை, சிலப்பதிகாரம் ஆகிய இரண்டு நூல்களிலும் இந்திரவிழா இடம் பெற்றுள்ளது.[3] இந்திரவிழவூர் எடுத்த காதையிலிருந்து கோவலன்-மாதவி பிரிவதற்கான பின்புலத்தை உருவாக்குகிறார் இளங்கோ. அதன் முதல் நிலையாகப் பூம்புகாரின் தோற்றத்தை விரிவாகக் காட்டுகிறார். காலையில் கதிரவன் உதிக்கும் ஒளியில் புகார் நகரின் மருவூர்ப் பாக்கத்தையும், பட்டினப் பாக்கத்தையும் காட்டி அவற்றிற்கிடையிலுள்ள நாளங்காடியைக் காட்டி, அங்கே மன்னனின் இடையூற்றைப் போக்க வேண்டி இந்திரன் விடுத்த காவற்பூதத்திற்குப் படைத்து வைத்து, குரவை, துணங்கை ஆடும் சடங்குக் காட்சியைக் காட்டுகின்றார். ஐவகை மன்றத்தில் நடைபெறும் பலி முதலியவைகளைக் காட்டுகிறார். மேலும் பல்வேறு கடவுளர்க்கும், இந்திரனுக்கும் நடைபெறும் சடங்குகளைப் பற்றிக் கூறுகிறார். இறுதியில் வீதியில் பரத்தையருடன் மகிழ்ந்து திரும்பும் கணவருடன் இல்லமகளிர் கொள்ளும் ஊடலையும் காட்டி இறுதியில் கண்ணகி கருங்கணும் மாதவி செங்கணும் முறையே இடத்தினும் வலத்தினும் துடித்ததாகக் கூறுவார். மிக நீண்ட, விழாக் காலப் பின்னணி வருணனை அன்றையச் சமூக வாழ்வின் தன்மையைக் காட்டுவதாக அமைந்துள்ளது.

சாத்தனார் இவ்வாறு அமைக்காமல் மிகச் சுருக்கமாகவே இந்திரவிழா பற்றி மக்களுக்கு முரசறைதலையும், விழாக்கால நகர்க் கோலத்தையும் காட்டுகிறார். இவ்விழாவில் மணிமேகலை ஆடவில்லை என்பதே முக்கியமான குறிப்பாக உள்ளது.

இளங்கோ அடிகள் ஓர் அகன்ற விரிவுடன் சமூகப் பின்னணியுடன் வாழ்வியலைக் காட்டும் முறை சாத்தனாரால் கைக்கொள்ளப்பட வில்லை.

3. பெண் பாத்திர முதன்மை

இரண்டு கவிஞர்களும் பெண்ணிற்குத் தலைமைப் பாத்திரம் அளித்துள்ளனர். மணிமேகலை முழுதுமாக நேரடிச் சீர்திருத்தத்தில் ஈடுபடுபவளாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளாள். கண்ணகியோ ஊழ் உண்மையை உணர்த்தக் கூடிய, வாழ்விற்குரிய குறியீடாகவே படைக்கப்பட்டுள்ளாள். தவிர, இளங்கோவும் சாத்தனாரும் தம் கொள்கை விளக்கத்திற்கெனப் பல பெண் பாத்திரங்களைப் படைத்துக் கொண்டுள்ளனர். சமண, பௌத்த சமயங்களின் வளர்ச்சிக் கட்டங்களில் பெண் துறவிகளும் முக்கிய இடம் பெற்றிருந்தனர்.

மணிமேகலையில் சாத்தனார் பெண் பாத்திரங்களை மிகுதி யாகவும் முக்கியப் பங்கு வகிப்பவர்களாகவும் படைத்துள்ளார். பழந் தமிழ்க் காப்பியங்களுக்கே உரிய காப்பியப் பண்பாக இதனைக் கொள்ளலாம். இப்பெண் பாத்திரங்கள் பற்றி, பாத்திரப் படைப்புப் பகுதியில் விரிவாக ஆராயப்பட்டுள்ளது.

4. விளக்கக் கதைகள் அல்லது கிளைக் கதைகள்

இளங்கோ, சாத்தனார் ஆகிய இருவரும் பல்வேறு கதை களைத் தம் காப்பிய நோக்கத்திற்கேற்பத் துணை புரியும் கருவி களாகப் பயன்படுத்திக் கொண்டுள்ளனர்.

தத்துவ விளக்கங்களுக்கே இக்கதைளைச் சாத்தனார் பயன் படுத்திக் கொண்டுள்ளார். நிலையாமையை உணர்த்த கோதமை-சார்ங்கலன் கதை,[4] முற்பிறப்பு வினையை உணர்த்த இலக்குமி, தாரை, வீரை, துச்சயன், இராகுலன் ஆகியோர் கதை;[5] பசி போக்கும் அறத்தின் சிறப்பையும் வருண பேதமற்ற சமநிலை யையும் விளக்க ஆபுத்திரன் கதை,[6] மற்றும் நாயூன் தின்ற விசுவாமித்திரன் கதைகள்,[7] திலோத்தமையின் மக்களாகிய வதிட்டன், அகத்தியன் கதை,[7அ] காமத்தின் இயல்பை விளக்க அகலிகை,[8] மற்றும் அக்கினியின் மனைவி விசுவாகையின் கதைகள்;[9] காம வயப்பட்டுத் தீமை செய்வார்க்கு அரசன் நீதி தவறாது தண்டனை வழங்குவது பற்றி உணர்த்த காந்தன் மகன் ககந்தன்-மாருதி கதை;[10] கந்தர்வ ஒழுக்கத்தின் தீமையையும் அரசன் நீதியையும் உணர்த்த விசாகை-தருமதத்தன் கதை;[11] காமத்தின் கொடிய விளைவைக் காட்ட தாயைப் புணர்ந்தவன் கதை;[12] கற்பின் ஆற்றலை உணர்த்த ஆதிரை கதை;[13] பிறருக்கு இன்றியமையாத ஒன்றை அழித்தல் கூடாது என்பதை உணர்த்தக் காய சண்டிகை கதை;[14] ஆகியவற்றைச் சாத்தனார் விளக்கி யுள்ளார்.

இவை தவிர, அன்றையச் சமுதாயச் சூழலில் இளம் பெண் தனியாக வெளியே செல்லக் கூடாது என்ற அடிப்படையைக் காட்டி அப்படிச் சென்றால் ஏற்படும் தீமைகளை உணர்த்துவதற் கும், மிகு துன்பமுற்றோருக்கு உதவி செய்யக் கூடியவர் பௌத்த மதத்தினரே என்பதை உணர்த்தவும் சுதமதி கதையைச் சாத்தனார் விரிவாகக் கூறுகிறார்.[15] சுதமதி, இலக்குமி, தாரை, வீரை, ஆபுத்திரன், ஆதிரை-ஆகியோரின் கதைகள் விரிவாகச் சொல்லப்பட்டுள்ளன. இவை கிளைக்கதைகளாக விரிவாக

அமைந்து மிகுந்த இடம் பிடித்து, மணிமேகலையில் சாத்தனார் வலியுறுத்த எண்ணும் கருத்துக்களை விரிவான வாழ்க்கைச் சான்றோடு காட்டுவதற்குத் துணையாகின்றன எனலாம்.

இக்கதைகள் காப்பியப் போக்கில் காதைப் பகுதிகளாகவே அமைந்து, காப்பிய அமைப்பில் முக்கியப் பகுதிகளாகவே இயங்குமாறு அமைந்துள்ளன. எனவே, தத்துவ விளக்கமே காப்பிய வடிவத்தில் பெரும் இடத்தைப் பெற்றுள்ளது என்ற கருத்து இதன் மூலம் வலுவாகிறது எனலாம். முக்கியமாக சுதமதி, காயசண்டிகை ஆகியோரின் கதைகள் காப்பிய நிகழ்ச்சி களோடு இணைக்கப்பட்டும் அமைந்துள்ளன.

மேலும், தீவதிலகை கதை[16], கந்திற்பாவை பற்றிய கதை[17], இந்திர விழா பற்றிய புராணக்கதை[18], பீடிகைக்காக மன்னர் போட்டியிட்ட கதை[18அ] ஆகியவற்றையும் சுருக்கமாகச் சொல்லிச் செல்லுகிறார் சாத்தனார். இவை பண்பாட்டுக் கூறுகளாக வெறுமனே அடைமொழி கூறுவது போன்ற பாங்கிலேயே சுருக்கமாக அமைந்துள்ளன.

கதைகள் ஒவ்வொன்றும் தனித்தனிப் பகுதிகளாக இடம் பிடித்து, இவற்றினூடே மணிமேகலையின் கதை இடம்பெறுவதாக அமைவதைக் காணமுடிகிறது. மணிமேகலையின் கதையும் இக் கதைகள் போலவே ஒரு கதையாக இக்காப்பியத்தில் தோன்று கிறது. ஆயினும், இக்கதைகள் யாவும் முழுமையான பௌத்தத் தத்துவ முதன்மையைக் காட்டல் என்ற போக்கில் மணிமேகலை கதையுடன் இணைந்துகொண்டுவிடுகின்றன. நிலையாமையைப் பற்றிச் சுதமதியும் பேசுகிறாள், மணிமேகலையும் பேசுகிறாள்; நிலையாமையை உணர்த்தும் கோதமை-சார்ங்கலன் கதையும் சக்கரவாளக் கோட்டப் பின்னணியில் சொல்லப்படுகிறது.

ஒரே இடத்தில் கதை முழுமையைக் கூறாமல், பகுதியாகக் கூறும் முறையையும் சாத்தனார் பின்பற்றுகிறார். சுதமதி கதை, முற்பிறவிக் கதைகள் இப்படியே பல காதைகளில் விட்டு விட்டுச் சொல்லப்பட்டுள்ளன.

எனவே, தத்துவ விளக்கமே சாத்தனாரின் பெரும் நோக்கம்; காப்பிய முறையிலான கவிதை இலக்கிய அனுபவப் போக்கு என்பதை முக்கியமாக எடுத்துக் கொள்ளாமல், தத்துவத்தை விளக்கப் பல கதைகளையும் ஆங்காங்கே இணைத்து இந்த விளக்கக் கதைத் தொகுப்பினையே நிகழ்ச்சிப் பின்னலாக அமைத் துள்ளார் என அறியமுடிகிறது.

விளக்கக் கதைகளைக் கூறித் தத்துவத்தை வலியுறுத்தல் என்பதே சாத்தனாரின் நிகழ்ச்சிப் பின்னல் அமைப்பில், மேலோங்கித் தெரியும் பண்பு. இந்த வகையில், மணிமேகலையின் கதையே இதன் ஒரு கூறாகவும் அமைந்துள்ளது; பிறவற்றுடன் இணைவும் பெறுகிறது.

இளங்கோ அடிகளும் சாத்தனார் போலவே தத்துவ விளக்கத் திற்குக் கதைகளைக் கையாளுகின்றார். இதனோடு கூடுதலாக வேறு நோக்கமும் இளங்கோ அடிகளிடம் காணப்படுகின்றது. இந்நோக்கம், அடிப்படையில் காப்பிய இலக்கிய அனுபவம் சார்ந்தது எனலாம்.

சோழ, பாண்டியரின் பெருமைகளைக் கூறுவதற்குச் சில கதைகள் இடம் பெற்றுள்ளன. பாண்டியரின் பெருமையைக் கூற பொற்கைப் பாண்டியன் கதையும்[19], பராசரன் கதையும்[20], மழை பிணித்தாண்டது பற்றிய குறிப்பும்[21], வடிவேலெறிந்தது பற்றிய குறிப்பும்[22] இணைக்கப்பட்டுள்ளன. நாளங்காடிப் பூதக்கதையும்[23] மன்றங்கள் பற்றிய கதையும்[24], சோழரின் பெருமையை உணர்த்துவன. கரிகாலனின் வரலாற்றுக் கதையையும் சோழ மரபுப் பெருமையைக் காட்ட இளங்கோ சுருக்கமாகக் கூறி யுள்ளார்.[25] இவ்வாறு புராண மரபுக் கதைகளும் (Myths) வீரப் புகழ் மரபுக் கதைகளும் (Legends) இணைந்துள்ளன.

கண்ணகி தெய்வத்திற்குக் கோயிலமைத்தவனான சேரன் செங்குட்டுவனின் ஆன்மிக வீரச் செயலைக் கூறும் இளங்கோ, சினமவிந்து வாழ்வின் நிலையாமையை உணர்ந்து அறக்கள வேள்வி செய்வதே மன்னரின் கடமை என்பதை வலியுறுத்துபவ ராதலால், மூவேந்தர்க்கும் இடையே ஒற்றுமையும் பகையின்மை யும் ஏற்படுத்த விரும்புகிறார். இந்த அடிப்படையில் புகார் நகர்ப் பின்னணியிலும், மதுரைப் பின்னணியிலும் சோழ, பாண்டியரின் பெருமைக் கேற்ற பழங்கதைகளை இணைத்துக் கூறுகிறார் எனலாம். மேலும், பாண்டியனின் 'தேரா' நிலையானது காப்பிய நிகழ்ச்சிப் போக்கில் முக்கிய இடம் பெறுவது; இதனையும் 'வினைவிளை காலமாதலின் சினையலர் மார்பன் தேரனாகி'[26] என இளங்கோ கூறுவதால், இந்நிகழ்வுக்குள், ஒரு மூக்கியக் கருவியாகிவிட்ட பாண்டியனின் பெருமையைக் கூறி, இப்போது நிகழ்ந்தது முன்வினைப் பயன் என்பதை (கண்ணகிக்கு) அறி வுறுத்தும் நோக்கில் மதுராபுரித் தெய்வம் பாண்டியர் பெருமைக் கதைகளைக் கூறுவதாக அமைக்கிறார். என்வே, நிகழ்வுக்கும் முன்வினைக்கும் தொடர்பு காட்டுவது மட்டுமின்றி, பாண்டியன்

தவறு பாண்டியனின் தவறல்ல என்று காட்டுவதும் இளங்கோவின் காப்பிய அமைப்பிற்குத் தேவையானதாகிறது. மணிமேகலையில், உதயகுமாரன் சாவிற்குரிய முன் வினைப் பிறப்பைக் காட்டுவது மட்டுமே போதுமான நிலை; சிலப்பதிகாரமோ இத்தத்துவ அடிப் படையை மன்னரின் ஆட்சி முறையோடு ஒருங்கிணைக்கும் பணியிலும் ஈடுபட்டுள்ளது. இத்தத்துவ அடிப்படை, மன்னர்களின் ஒற்றுமையோடும் வணிகர்களின் உறவோடும் கூடிய ஒரு அரசியல் பின்னணியில் ஒருங்கிணைகிறது எனலாம். அல்லது இப்படிப்பட்ட ஓர் அரசியல் பின்னணி பற்றிய இளங்கோவின் கனவும் காரணமாக இருக்கலாம். எனவே, சோழ, பாண்டியரின் பெருமைக்கதைகள் மிகத் தேவையானவைகளாகி விடுகின்றன.

அடுத்து, கண்ணகி என்ற பாத்திரப் படைப்பிற்காகச் சில கதைகளைத் தம் காப்பியத்தில் இணைத்துக் கொண்டுள்ளார். 'கற்பு' என்ற சமூக, தனி மனித வாழ்வின் முக்கியமான மதிப்பு, தமிழ்ப் பண்பாட்டு மரபில் வழி வழியாக வலியுறுத்தப் பட்டு, புகழ் மரபுக்குரியதாக இருக்கும் ஒன்றாகும் ஒரு தனி நபரின் குடும்ப வாழ்வின் அமைதிக்கும், குடும்பத்தின் சொத்து உரிமைக்கும் இத்தலைவியின் கற்பு மிக முக்கியமானது. வழி வழியாகச் சொத்துரிமை பெறுபவன் தலைவனின் உதிரச் சார் புடைய மகனே; இந்த அடிப்படை மிக முக்கியமான ஓர் ஆதார நிலை. இதன் மையத்தில், பொறுப்பும் கற்பும் பொறுமை யும் மிகுந்த ஒரு பெண்ணே குடும்பம் என்ற வடிவத்திற்கு முக்கிய மானவளாகிறாள். எனவே, மனைக்கிழத்தி என்பதும், இல்லாள் என்பதும் பொருத்தமான சொற்களாகி விடுகின்றன. நில அடிப் படை கொண்ட இந்தச் சொத்துரிமைப் பின்னணியின் வளர்ச்சி அடைந்த நிலையான அரசுரிமைக்கும் இந்த வாரிசு முறையே முக்கியமானதாகும். மேலும், நெடுந்தூரம் சென்று ஏராளமான பொருள் திரட்டி மன்னருக்கு நிகராக வாழும் வணிகரின் குடும்ப வாழ்வும் குறிப்பிடத்தக்கது. கணவனை நீண்டகாலம் பிரிய வேண்டிய அக்கால நிலையில் வீட்டின் சிறப்பும் பெருமையும் மனைவியின் ஒழுக்கத்தில் வந்து விடுவது இயல்பானதேயாம். எனவே, இந்தப் பின்னணியிலேயே ஒழுக்கம் மிகுத்த கற்பு நிலை யானது பெருஞ்சிறப்புப் பெற்றுச் சமூக-தனிமனித வாழ்வில் முக்கியத்துவம் பெற்றது எனலாம்.

இந்தச் சமூக-தனி மனிதவாழ்வியல் பண்பாட்டு மரபிலேயே கற்பு என்பதன் சின்னமாகவும் அதன் வீர வெளிப்பாடாகவும் கண்ணகியைப் படைப்பதால், கற்புடை மகளிர் எழுவர் பற்றிய

கதைகளைக் கண்ணகி கூறிச் சூளுரைப்பதாக இளங்கோ அமைத்துள்ளார்.[27] இவற்றை மிகச் சுருக்கமாகவே கூறுகிறார் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

மாலதி கதையையும் 'கற்புத் தத்துவத்தின் விளக்கத்திற் கேற்ற துணையாகவே' அமைக்கிறார்.[28] அதோடு ஒரு காட்சி உருவாக்க முறையிலும் இக்கதையைக் கையாள்கிறார். தேவந்தி-கண்ணகி உரையாடல் காட்சியில் தேவந்தியின் வரலாறாக, அவள் கணவனின் வரலாறாக மாலதி கதை கூறப்படுகிறது. பாசண்டச் சாத்தனை மணந்த தேவந்தி கண்ணகியிடம் துயர் நீங்குவதற்காகப் பல நீர்த்துறைகளில் ஆடும் சடங்குகளை நிகழ்த்தச் சொல்கிறாள்; கண்ணகியோ 'அது பீடன்று' என மறுக்கிறாள். எனவே, தேவந்தி கூறும் சடங்கு சம்பிரதாயங்களை மீறிய தூய கற்பினளாகக் கண்ணகி படைக்கப்படுகிறாள். தேவந்தியுடன் பேசும் இந்தச் சம்பிரதாயம் மீறிய பேச்சின் முடிவில், கோவலன் வருகிறான். எவ்வித மறுமொழியும் கூறாமல் அவனுடன் மதுரைக்குப் புறப்படுகிறாள் கண்ணகி. எனவே, அவள் பேச்சும் செயலும் ஒன்றாகி விடுகின்றன. கணவனைத் தெய்வமாகக் கருதி, கணவன் மொழிக்கு எதிர் மொழி கூறாத இலட்சியக் கற்பினளாகக் கண்ணகி காட்சிப்படுத்தப்படுகிறாள்.

எனவே, மாலதி-தேவந்தி கதை, விளக்கக் கதையாக மட்டும் அமையாமல், நிகழ்ச்சிப் பின்னலோடு இயங்கும் பாத்திரப் படைப்பு முறைமைக்கும் பயன்படுகிற கதையாக மாறிவிடுகிறது. இக்கதை ஒருபுறம் தனி நிலையில் விரிவாக அமைந்துள்ளது; வெறும் விளக்கக் கதையாக மட்டும் அமையவில்லை. இவ்வாறு அமைப்பது இளங்கோவின் தனிப்போக்காகும்.

மாதவியின் குலப்பெருமை, ஊர்வசி-சயந்தன் புராணக் கதையுடன் இணைக்கப்பட்டுள்ளது.[29] பரதன்-சங்கமன் கதை,[30] அரட்டன் செட்டி மக்கள் பிறப்பு[30அ] ஆகியன மறுபிறப் புண்மையை விளக்குவன. இதுபோலவே, தானம் செய்தால் மறுபிறப்பில் தேவனாகப் பிறக்கலாம், என்பதை உணர்த்துவதற்காகக் குரங்குக்கை வானவன் கதை இணைக்கப் பட்டுள்ளது.[31] இந்தக் கதைகள் விளக்கக் கதைகளாகவே அமைந் துள்ளன. இவைபோலவே, பார்ப்பினி-கீரிப்பிள்ளை கதையும், விளக்கக் கதையே எனலாம்.[32] இக்கதை கோவலனின் சிறப்பிற் காகவும் படைக்கப்பட்டுள்ளது.

விளக்கக்கதையைப் பயன்படுத்துவது என்பது சிலப்பதிகாரத்தில் மிக மிகக் குறைந்த அளவில் இடம் பெற்றிருக்க, அதுவே மணிமேகலையில் முதன்மையான இடத்தைப் பெற்றுள்ளது.

தத்துவ நவிற்சியே இருவருக்கும் நோக்கமாக இருந்தாலும், இளங்கோ அதனை நுண்மையாகச் செய்கிறார். சாத்தனார் வெளிப்படையான விளம்பரத் தன்மையுடன் செய்கிறார் என்பதை இக்கதைகளை அவர்கள் கையாண்டிருக்கும் முறையிலிருந்து அறிந்து கொள்ள முடிகிறது.

5. இயற்கை இகந்த நிகழ்ச்சிகள்

மனித சக்திக்கு அப்பாற்பட்டு நிகழும் விந்தைகள் தெய்வீக ஆற்றலை மக்களுக்கு உணர்த்தக் கூடியனவாக இருப்பது தொல் பழங்காலந்தொட்டு இருந்துவரும் ஒரு நம்பிக்கை மரபாகும். இது, எல்லா இனமக்களுக்கும் உரிய பண்பாட்டு மரபே. இதன் விளைவாகவே பல்வேறு புராணமரபுக்கதைகள் (Myths) தோன்றின

தொல் பழங்காலந் தொட்டுத் தொடர்ந்து வரும் இந்த நம்பிக்கை மரபு, மிகுந்த சக்தி வாய்ந்ததாக இருந்து மக்களுடைய உணர்வுகளை ஒன்றுபடுத்தக் கூடிய ஆற்றலாக இருந்து வருகிறது.

பொருள் நிறைந்த ஆன்மிகக் குறிக்கோள் கொண்ட பெருங் கவிஞர்கள் தங்கள் நவிற்சி முறைகளுக்கு இயற்கை இகந்த நிகழ்ச்சிகளைப் பயன்படுத்திக்கொண்டுள்ளனர்.

குறிப்பாக, மக்கள் பழக்கத்தில் இருந்துவரும் - மக்களுக்கு நன்கு தெரிந்த - புராண மரபுக் கதைகள், புகழ்மரபுக் கதைகள் (Legends) போன்றவற்றை எடுத்துக் கொண்டு அவற்றினைச் சட்டகமாகக் கொண்டு ஆழ்ந்த கருத்துக்களை வெளிப்படுத்த நினைக்கும் காப்பியக் கவிஞன், நெஞ்சறிந்தே (Consciously) சில முன் திட்ட அமைப்புக்களுடன் இயற்கை இகந்த நிகழ்ச்சிகளைத் தன் படைப்பில் பயன்படுத்திக் கொள்வான்.

இந்த முறையில் சிலப்பதிகாரமும் மணிமேகலையும் இயற்கை இகந்த நிகழ்ச்சிகளை மிகுதியாகவே பயன்படுத்திக் கொண்டுள்ளன.

இவற்றில் இடம் பெற்றிருக்கும் கதைகளில், புராணக்கதைகள் அனைத்துமே இயற்கை இகந்த நிகழ்ச்சிகளை உள்ளடக்கியனவே. பொதுவாக எல்லாப் புராணத்திற்கும் உரிய பொதுப் பண்பே இது. எனவே, அக்கதைகள் பற்றி மீண்டும் விளக்கத் தேவையில்லை.

அடுத்ததாக, காப்பியத்தில் இடம் பெறும் பாத்திரங்களுக்கு அற்புதம் நிகழ்த்தும் ஆற்றலை ஏற்றுவதற்காக இயற்கை இகந்த நிகழ்ச்சிகள் இடம் பெற்றுள்ளமை ஒரு முக்கியமான தன்மை யாகும். கண்ணகி, மணிமேகலை ஆகிய இரண்டு முக்கியக் காப்பியப் பாத்திரங்களும் இவ்வாறு இயற்கை இகந்த நிகழ்ச்சி களிடையே காட்டப்பட்டுள்ளன. கண்ணகியிடம் கதிரவன் பேசுவது [33] இறந்த கோவலன் எழுந்து ''இருந்தைக்க'' எனச் சொல்லிப் போவது,[33அ] மதுரை எரியும் என வான்குரல் கேட்பது[34] கண்ணகி முன் அக்கினிக் கடவுள் தோன்றுவது,[34அ] கணவனுடன் வான ஊர்தியில் கண்ணகி வானுலகம் செல்வது[35] போன்ற நிகழ்ச்சிகள் மூலம் ''தெய்விக ஆற்றல் உடையவள் கற்புடைய ஒரு பெண்'' என்ற கருத்தினை இளங்கோ உணர்த்தி விடுகிறார். கோவலனிடம் வயந்த மாலை வடிவில் வனசாரிணி தோன்றிப் பேசுவதன் மூலம், கோவலனிடம் மந்திர ஆற்றல் உண்டு என்று கூறி, அப்பாத்திரத்தின் ஆற்றலை இளங்கோ உணர்த்துகிறார்.[36] இவையெல்லாம் பொதுவாக நாட்டு மக்களின் நம்பிக்கை மரபுகளே. இதில் புதுமை எதுவும் இல்லை. ஆனால், இளங்கோ தன் தத்துவ நவிற்சிக்கேற்ப இயற்கை இகந்த நிகழ்ச்சி களையையே ஆதாரமான அமைப்பாக ஆக்கிக் கொண்டிருப்பது தனித்துவமான போக்காகும். வஞ்சிக் காண்டத்தில் உள்ள வாழ்த்துக் காதை, வரந்தருகாதை இரண்டும் மிக முக்கியமானவை. நிகழ்ச்சிப் பின்னல் பகுதியில் இது விரிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளது.

இமயத்திலிருந்து படிமம் கொண்டு வந்தாகி விட்டது. அந்தப் பெருஞ் செயல் முடிந்து விட்டது. இனி கோயிலில் கண்ணகி தெய்வமாக இருப்பாள். இந்தப் பின்னணியை இளங்கோ மிக நயமாகப் பயன்படுத்திக் கொள்கிறார்.

கோவலன், கண்ணகி, மற்றும் அவர்களின் தாயர், மாதரி, கவுந்தி-ஆகியோரின் சாவுகளுக்குப் பின் மீதமுள்ள முக்கியமானவர் களைக் கண்ணகி கோயிலில் கூடவைக்கிறார். கண்ணகியின் தோழி தேவந்தி, அடித்தோழி, காவற்பெண்டு ஆகியோர் பேசு கின்றனர்.[37] திடீரென, செங்குட்டுவன் கண்ணிற்கு வானிலே மின்னுக் கொடியாய்க் கண்ணகி தோன்றுகிறாள்.[38] தோன்றி 'தென்னவன் தீதிலன், அன்னவன் மகள் நான்' என வான்குரலில் பேசுகிறாள்.[39] அதைத் தொடர்ந்து வஞ்சி மகளிர் சேர, சோழ பாண்டிய மன்னர்களை வாழ்த்துகின்றனர்.[40] பின்னர், ஆயத்தார் தனியாகச் சேரனை வாழ்த்துகின்றனர் [41] வாழ்த்தும் முறையில் யாரையும் கூடுதலாக வாழ்த்தாமல், சமமாக வாழ்த்துகின்றனர் இருப்பினும் இறுதியில் செங்குட்டுவன் சிறிது கூடுதலாகப் புகழப்.

படுகிறான்.[42] பின்னர் தேவந்தியின் கதை சொல்லப்படுகிறது. இறந்துபோன கோவலன்-கண்ணகியரின் தாயர் மற்றும் மாதரி ஆகியோர் மீண்டும் பிறந்துள்ள உண்மை வெளிப்படுத்தப் படுகிறது.[43] பற்றுள்ளம் காரணமாக மீண்டும் பிறந்துள்ளனர்.[44] மன்னர்களிடம் கண்ணகி தெய்வம் பேசுகிறது.[45] இளங்கோவைப் பாராட்டுகிறது.[46]

மொத்தமாக இந்த அமைப்பைப் பார்த்தால் இவ்விரண்டு காதைகளிலும் கண்ணகியை மையமாக வைத்து ஓர் அற்புத நிகழ்ச்சி உருவாக்கப்பட்டு, அதில் சாவிற்குப் பின்னுள்ளோரைக் கூடவைத்து, இறந்தவர்களை மீண்டும் பிறந்துள்ளோர்களாகக் காட்டி, வாழ்வியக்கத்தை - முன்வினை அடிப்படையில் காட்டிப் பற்றுள்ளம் பிறப்புக்களுக்குக் காரணமாவது என்ற கருத்தினை உணர்த்துகிறார் இளங்கோ. இங்கே, இயற்கை இகந்த நிகழ்ச்சி என்பது தத்துவத்திலிருந்து பிரியாத ஒரு புறவடிவமாகச் செயல் படுகிறது. இவ்வடிவப் பாங்கின் செயற்பாடே ஆதாரமான தத்துவ நவிற்சி முறையாகி விடுகிறது.

சாத்தனார் இளங்கோவை விட அதிகமாகவே இயற்கை இகந்த நிகழ்ச்சிகளைக் கையாள்கிறார். கோவலன் சாவிற்குப் பின்பே, சிலப்பதிகாரத்தில் இயற்கை இகந்த நிகழ்ச்சிகளுக்கு முக்கியப் பங்கு வருகிறது.

மணிமேகலையில் கதைப் போக்கே தொடக்கம் முதல் இறுதி வரை இயற்கை இகந்த நிகழ்ச்சியாகத்தான் உள்ளது. கதை அளவில், அற்புதங்களின் தொகுப்பாகவே உள்ளது. கந்திற்பாவை பேசுவது,[47] மணிமேகலா தெய்வம் தோன்றுவது,[48] மணி மேகலையை எடுத்துச் செல்வது,[49] மீண்டும் வருவது,[49அ] புத்த பீடிகையைக் கண்டு பழம் பிறப்புணர்வது,[50] மாற்றுரு எடுப்பதற்கும் பசி எடுக்காமல் இருப்பதற்கும், வான்வழி செல்வதற்கும் மந்திரம் சொல்லிக் கொள்வது,[51] வான்வழி பறந்து சாவகநாடு செல்வது,[52] வஞ்சிக்கு வருவது,[53] காஞ்சிக்கு வருவது,[53அ] என யாவுமே அற்புத நிகழ்ச்சிகளே. கதையே நம்ப முடியாத கதைதான். ஆனால் இவ்வியற்கை இகந்த நிகழ்ச்சிகள் யாவும் மணிமேகலையின் தவ ஆற்றலின் விளைவுகளே.

புத்த தத்துவ வரலாற்றிற்கு இவ்வற்புதங்கள் மிக முக்கிய மானவை; எனவேதான் இவை ஏராளமாக இடம் பெற்றுள்ளன.

கதை முழுவதும் இவ்வாறு அற்புத நிகழ்ச்சிகளாகவே இருப்பது, பல விளக்கக் கதைகள் இதனோடு ஒட்டிக் கொண்டிருப்பது, இவற்றிடையே போதனைகள் நிரம்பி வருவது- என்ற இம்மூன்றும் முக்கிய இழைகளாகச் செல்வதால் மணி மேகலையின் இலக்கியத் தன்மை பின்பட்டு விடுகிறது எனலாம். மணிமேகலை உதயகுமாரனிடம் மனம் வயப்பட்டது குறித்து வருந்தும் நிலை[54] தவிர, பிற நிகழ்ச்சிகள் யாவுமே இலக்கிய அனுபவஞ் சாராது படைக்கப்பட்டவை. இதுவும் கூட, பற்று விடுதலை விளக்கும் ஒரு நிகழ்ச்சிதான். மனித வாழ்வின் இருத்தல் (Existence) பற்றிய சாத்தனாரின் தீவிரமான பௌத்தச் சிந்தனைகள் அப்படி அப்படியே கதைகளாகச் சொல்லப்பட்டுள்ளன எனலாம்.

இருத்தல் பற்றிய கவித்துவ மனம் சாத்தனாருக்கு இல்லாமல் இல்லை; அவருடைய வருணனைகளில் அவை வெளிப்பட்டுள்ளன. ஆனால், அகன்று விரிந்தியங்கும் காப்பியப் பரிமாணத்தில் அவை இலக்கியத்துவம் பெறாத நிலையையே காண முடிகிறது. பல விளக்கக் கதைகள், பல போதனைகள் நிறைந்திருப்பது போலவே இயற்கை இகந்த நிகழ்ச்சிகளும் குவிந்து கிடக்கின்றன.

6. முற்குறிப்பு, திரும்பக் கூறல், பின்னோக்கு உத்திகள்

காப்பியக் கதையைச் சொல்லிச் செல்லும் போது பின் வர இருப்பதை முன்னரே குறிப்பாகச் சொல்லிச் செல்வது காப்பிய மரபாகும். இது போலவே ஒரே செய்தி பற்றி மீண்டும் மீண்டும் கூறுதலும் ஒரு மரபாகப் பின் பற்றப்பட்டு வருகிறது.

முற்குறிப்பு அல்லது வருவதுரைத்தல் என்பது பல வழிகளில் இடம் பெறும். நிமித்தங்கள் மூலம், கனவுகள் மூலம் இடம் பெறலாம், கண்ணகி, கோவலன், பாண்டியன் மனைவி ஆகியோரின் கனவுகள் மூலம் பின் வர இருப்பதை இளங்கோ காட்டுகிறார். மதுரையில் கோவலன் கொலைப்பட இருப்பதையும் கண்ணகி தெய்வ நிலையில் பெருமை பெற இருப்பதையும் கண்ணகி கனவு மூலம் முதலிலேயே உணர்த்தி விடுகிறார் இளங்கோ.[55] இது போலவே, கோவலன் மதுரை வந்த பிறகு அவன் சாவினை அவனுடைய கனவு மூலம் உணர்த்துகிறார்.[56] பாண்டிய அரசிற்கு ஏற்பட இருக்கும் வீழ்ச்சியினைப் பாண்டியன் மனைவியின் கனவு மூலம் கூறுகிறார்.[57]

இனி, கண்ணகி-மாதவியின் கண் துடித்தல்,[58] ஆயர் சேரியில் கோவலன் மதுரைக்குப் புறப்படும் போது இமிலேறு எதிர்ப்படல்,[59] பின், அவன் சாவுப் பின்னணியில் குடத்துப் பால் உறையாமை,[60]

இமிலேறு கண்ணீர் சோர்தல்,[61] உறியில் வெண்ணெய் உருகாமை,[62] ஆவின் கழுத்து மணி வீழ்தல்,[63] மறி முடங்கி ஓடாமை[64] போன்ற பல நிமித்தங்கள் மூலம் பின் வர இருப்பதைக் காட்டுகிறார். கண்ணகியின் கருங்கண் துடித்தல் மட்டுமே நல்ல நிமித்தம். பிறயாவுமே தீய நிமித்தங்களே.

தற்குறிப்பேற்றங்களையும் வருவதுரைத்தலுக்கு இளங்கோ பயன்படுத்தியுள்ளார். மதுரைக்குக் கோவலனும் கண்ணகியும் செல்லும்போது, கண்ணகிக்குப் பின் நேர இருப்பது குறித்து அறிந்து வருந்திக் கண்ணீர் விட்டு அக்கண்ணீராகிய நீரை மறைப்பதுபோல வையை, மலர், கொடிகளால் மறைத்து ஓடியதாகவும்,[65] பூங்கொடிகள் நடுங்கியதாகவும்[66], மதில் கொடிகள் வாராதீர்கள் என்பதுபோல அசைந்ததாகவும்[67] இளங்கோ கூறுகிறார்.

தவிர, சில சொல்லாட்சிகள் மூலமும் பின் வர இருப்பதை குறிப்பாக உணர்த்துகிறார். கடல் விளையாட மாதவியும் கோவலனும் வைகைறையில் புறப்படும்போது, ''பொய்கைத் தாமரைப் புள்வாய்புலம்ப''[68] என்பார். பொற்கொல்லனை முதலாவதாகக் கோவலன் சந்திக்கும்போது,''கூற்றத் தூதன் கைதொழுதேத்த''[69] என்பார்.

மணிமேகலையில் இதுபோன்று பல்வேறு முறையில், வருவதுரைத்தல் இடம் பெறவில்லை. பின் வர இருப்பதை முன் கூறுதல் என்பது ஒரே ஒரு முறையில்தான் இடம் பெற்றுள்ளது. சாத்தனார் நேரடியாகக் கூறுதல் என்ற முறையிலேயே வருவதுரைத்தலை அமைக்கிறார். மணிமேகலைக்குப் பின் நேர இருக்கும் நிகழ்வுக்களுக்கெல்லாம் ஏது நிகழ்ச்சி போல, தொடுத்துக் கொண்டிருந்த மலர்மாலை நனைந்தது என்பார்[70]. கந்திற்பாவை சுதமதியிடம் பின்வர இருப்பது பற்றிக்கூறல்[71], மணிபல்லவத் தீவில் மணிமேகலை பின்னாளில் சமயவாதிகளுடன் வாதிடுவது பற்றி மணிமேலாதெய்வம் கூறல்[72], அறவண அடிகள் மணிமேகலையிடம் பின் நிகழ இருப்பது பற்றிக் கூறல்[73], உதயகுமாரன் இறந்த பிறகு வருந்தும் மணிமேகலையிடம் பின் நிகழ இருப்பது பற்றிக் கந்திற்பாவை கூறல்[74] - போன்ற நிகழ்ச்சிகளே வருவதுரைத்தலாக இடம் பெற்றுள்ளவையாகும். மணிமேகலை பிற சமயவாதிகளை வென்று பௌத்த அறத்தை நிலை நிறுத்தப் போகிறாள் என்பது மீண்டும் மீண்டும் முற்கூற்றாகக் கூறப் பட்டுள்ளது. கண்ணகியின் பின்னையச் செயல்களைக் கனவுகள் மூலம் இளங்கோ கூறுகிறார். சாத்தனாரோ பாத்திரப் பேச்சு மூலம் கூறுகிறார்.

இளங்கோபோல, வருணனைகள் மூலமோ அல்லது நிமித்தங்கள் மூலமோ அல்லது சொற்கள் மூலமோ குறிப்பாய் உணர்த்தல் என்ற முறையில் இல்லாமல், 'பேச்சுமூலம் காட்டுதல்' என்ற முறையில் நேரடியான பான்மையிலேயே பாத்திரங்கள் மூலம் சாத்தனார் கூறிச் செல்லுகிறார். சிலப்பதிகாரத்தில் கவித்துவ வீச்சு மிகுதியாக இருப்பதற்கு இந்த வேறுபாடும் ஒரு காரணம்.

இனி, திரும்பக்கூறல் என்பது இரண்டு காப்பியங்களிலும் இடம் பெற்றுள்ளது. கோவலன் இறந்த பிறகு நடந்தவற்றைச் செங்குட்டுவனிடம் மாடலன் இரண்டு முறை கூறுகிறான்;[75] இது போலத் தேவந்தியின் கதையும் இரண்டு முறை கூறப்படுகிறது.[76] மணிமேகலையில், சுதமதி கதை, முற்பிறப்புக் கதைகள் திரும்பத் திரும்பக் கூறப்படுகின்றன.[77] ஆனால், கதையின் ஒவ்வொரு பகுதியும் ஒவ்வொரு முறை கூறப்படுகின்றது. இது பற்றிய விவரம் நிகழ்ச்சிப் பின்னல் பகுதியில் விரிவாகக் கூறப்பட்டுள்ளது.

சிலம்பில் காணப்படும் திரும்பக் கூறல் என்பது கூத்து முறையினைப் பின் பற்றியதாக இருக்கலாம். ஒரு நிகழ்ச்சியில் முன் நிகழ்ச்சிகளை நினைவு படுத்தும் முறையில் பாத்திர உரையாடல்கள் கூத்தில் அமைவது போல, அந்தமரபில் இளங்கோ அமைத்திருக்கலாம்.

7. வருணனைகள்

காப்பிய அமைப்பு, கவித்துவ வீச்சு ஆகிய இரண்டும் இணைந்த காப்பியக் கவித்துவப் பரிமாணம் இளங்கோவால் படைக்கப்பட்டிருப்பதுபோல ஒரு முழுமையைப் பெற்றிராவிட்டாலும், சாத்தனாரின் கவித்துவ வீச்சு அவருடைய பார்வைக்கேற்ப மணிமேகலையில் இடம் பெறாமல் இல்லை. தத்துவப்போதனை மேலோங்கியிருந்தாலும், கவித்துவ வீச்சு வெளிப்படாமல் இல்லை. மணிமேகலையில் காணப்படும் வருணனைகள் இதற்கு நல்ல சான்றுகள். இளங்கோவின் வருணனைகளில் கவித்துவம் நிறைந்துள்ளது.

படிம உருவாக்கமும் அக நிலை உணர்வுகளும்

இளங்கோவடிகளின் கவித்துவம் என்னவென்றால், வருணனைகள் வெறும் அழகு வருணனையாக அமையாமல் சூழலுக்கேற்ற பொருட் குறிப்புடன் அமைந்திருப்பதேயாகும்; இப்பொருட்குறிப்பானது நேரடியான நவிற்சியாக அமையாமல் குறிப்பாய் உணர்த்தல் என்ற நெறியில் அமைந்திருப்பதுமாகும்.

உள்ளுறை, இறைச்சி போன்ற குறிப்பாய் உணர்த்தும் இலக்கிய உத்தி மரபின் வளமான பின்னணியில் காப்பியம் படைக்கும் வாய்ப்பினைப் பெற்றவர் இளங்கோ. உள்ளுறை, இறைச்சி என்பவை சங்க அகப்பாடல்களின் பொருட்குறிப்பைக் குறிப்பாய் உணர்த்தும் உத்திகள். இளங்கோவோ தம் காப்பியப் போக்கிற் கேற்ப குறிப்பாய் உணர்த்தல் நெறியில் எழுதிச் செல்கிறார். இவருடைய நெறி உள்ளுறை, இறைச்சி நெறியல்ல.

அகநிலை, புறநிலை என்ற இரண்டு நிலைகளிலும் இளங்கோ வருணனைகளைக் குறிப்பாக அமைத்துள்ளார். இவ்வமைப்பில் படிம உருவாக்கம் செய்து குறிப்பாய் உணர்த்தல் கவித்துவ நுண்மையுடன் அமைந்துள்ளது. சில சான்றுகளைக் காணலாம்.

மனையறம்படுத்த காதையில் கோவலனும் கண்ணகியும் மண முடித்துக் கூடி மகிழ்ந்த நிலையைக் கூற விரும்புகிறார் இளங்கோ. இதற்கேற்ற சூழலை வருணிக்கின்றார்.

கோவலனும் கண்ணகியும் தென்றலை நுகர்ந்தவாறு, நிரை நிலை மாடத்தில் ஏறிச்சென்று பூஞ்சேக்கையில் கூடி மகிழ்ந்தனர் என்பதைச் சொல்லுகிறார்.

''வண்டொடுபுக்க மணவாய்த் தென்றல் கண்டு மகிழ் வெய்தி''[78] என்பதற்கு முன்பு, தென்றலின் வருகையை வருணிக்கின்றார். ''ஆம்பல், குவளை, தாமரை, வயற்பூ போன்றவற்றின் மணத்தை அளைந்து கொண்டு, தாழை, கோதை மாதவி, செண்பகம் ஆகிய மலர்களின் தாதுண்டு, மகளிர் குழலளகத்துண்டாகிய கலவை மணத்திற்கு ஏக்கற்றுத் திரிகின்ற சுரும்புடன் சாரளக் குறுங்கண் வழியே புகும் தென்றலைக் கண்டு,''[79] என்பார் இளங்கோ. நறுமணம், தேன்சுவை என்ற இரண்டு புலன் நிலைகளைக் காட்டுகிறார். இந்த வருணனை மூலம் மணப்படிமமும், சுவைப்படிமமும் தோன்றிக் கூடலின் இன்பத்திற்குரிய உணர்வினை உருவாக்கிக் காட்டுகின்றன. இப்படி மணம் நிறைந்த, சுவை நிறைந்த உணர்வுடன் தென்றல், வண்டுடனும் சுரும்புடனும் வருகிறது. இந்த வருகையில் பல்வேறு பொருள் குறிப்பின் விரிவுகள் பெறப்படுகின்றன.

1) மணப்படிமம், சுவைப்படிமம் மூலம் கூடலின் மனநிலை வெளிப்படுகிறது.

2) அதன் காரணமான புற-உடல் வகை மெய்ப்பாட்டு நிலையும் வெளிப்படுகிறது.

3) மென்மைத்தன்மை கொண்ட சுரும்பையும் அதிக மென்மையில்லாத வண்டையும் காட்டுவதால் இரண்டு பேர் இன்பப்பின்னணியில் நுகர்ந்திடப் புகும் காப்பியப் பின்னணி குறிப்பாக விளக்கப்படுகிறது.

இவ்வாறு ''வண்டொடுபுக்க மணவாய்த் தென்றல் கண்டு'' என்கிறார் இளங்கோ. 'தென்றல் கண்டு' என்பதில், காட்சிப் புலன் வழி மெய்ப்படும் உணர்வு, கோவலன் கண்ணகியரின் களிப்பு நிலை - வெளிப்படுகின்றன. ''தேன் வந்து பாயுது காதினிலே'' என்பது போல படிம இணைவு அல்லது இணைவுப் படிமம் இங்கே படைக்கப்படுகிறது.

தென்றல் வண்டுடன் வந்தது என்பதைப் பற்றிய வருணனை முழுதும் இவ்வாறு கூடல் விழையும் மனத்தினைக் குறிப்பாக உணர்த்தி விடுகிறது.

இனி, இவர்களின் கூடல் விழையும் மனத்தினை மேலும் குறிப்பாகக் காட்டுவார். தென்றலைக் கண்டு மாடத் தரமியம் ஏறுகின்றனர். அங்கே விரிந்த மலர்கள் விரித்த பூஞ்சேக்கை காட்சியளிக்கிறது.

''விரைமலர் வாளியொடு வேனில் வீற்றிருக்கும்
நிரை நிலை மாடத் தரமிய மேறிச்
சுரும்புணக் கிடந்த நறும்பூஞ் சேக்கை.''[80]

என்பார் இளங்கோ. இவ்வருணனைப் பகுதியிலும் மணப்படிமம் இடம் பெறுவதைக் காணலாம். மேலும், 'சுரும்பு உணக்கிடந்த நறும்பூ . . .' என்ற வரி, நிகழ இருக்கும் கூடல் நிகழ்ச்சி யையே குறிப்பாகக் காட்டி விடுகிறது. பூஞ்சேக்கையைப் பற்றிக் கூறும்போது இவ்வருணிப்பு மிக நுண்மையாகக் குறிப்பாய்க் கூடலை உணர்த்தி விடுகிறது.

அடுத்து, கூடலையும் குறிப்பாகச் சொல்லுகிறார் இளங்கோ.

''வண்டுவாய் திறப்ப நெடுநிலாவிரிந்த
வெண்டோட்டு மல்லிகை விரியன் மாலையொடு
கழுநீர்ப்பிணையல் முழுநெறி பிறழ
தாரும் மாலையும் மயங்கிக் கையற்று . . .''[81]

என்பார் இளங்கோ.

''தென்றல் கண்டு'' ''சுரும்புணக்கிடந்த'' என்ற ஆளுகைகள் போலவே ''வண்டுவாய்திறப்ப நெடுநிலா விரிந்த" என்ற வருணிப்பும் குறிப்புப் பொருளைத் தருகிறது. இதில் காட்சிப் படிமம் கிடைக்கிறது. வண்டு திறக்கும் மல்லிகை என்று கூறும் போது கூடல் கூறப்பட்டு விடுகிறது. இக்கூடல் பின்னணியில் அவர்கள் தோற்றம் கதிரும் நிலவும் போலத் தோன்றுகிறது

''கதிரொருங்கிருந்த காட்சிபோல''[82] என்பார் இளங்கோ. ஒன்றில் ஒன்றி அடங்கி ஒளி தரும் இப் படிமக் காட்சி, கோவலன்–கண்ணகியின் கூடல் இன்பத்தைக் காட்சிப் படுத்துவதில் இளங்கோவின் நுண்மையை நன்கு புலப்படுத்துவதாகும்.

இத்தகைய மணம் கமழ் சுவை மிகுந்த கூடலைக் காட்டியபின் அந்தப் பின்னணியில் கோவலனின் தீராக் காதலின் குறியாக் கட்டுரை மிகப் பொருத்தமாக அமைந்து விடுகிறது.[83]

குறியாக் கட்டுரை முழுவதுமே நாடகப் பேச்சு முறையிலேயே அமைக்கப்பட்டுள்ளது. கோவலனும் கண்ணகியும் அரமியம் ஏறிச் செல்வது, கூடுவது, என்பவற்றோடு இப்பேச்சையும் இணைத்துப் பார்த்தால் நாடகக் காட்சித் தோற்றம் ஒன்று இக்காதையில் உள்ளே புதைந்திருப்பது நன்றாகப் புலப்படும்.

ஆனால், இப்புதை வடிவத்தின் மீது, குறிப்பாய் உணர்த்தும் கவிதைக் கலையும் கூடுதலாக இணைந்திருப்பதால் நாடகப் பண்பு கலந்து உருவாகும் காப்பியப் பரிமாணம் பெற்று விடுகிறது இக்காதை. இளங்கோ அடிகளின் தனித்துவமான, பொதுவான காப்பிய கவிதைப் போக்கே இது. அந்தி மாலைச் சிறப்புச் செய்காதையில், தொடக்கத்தில் அந்தி வருணனை இடம் பெற்றுள்ளது. 'கதிரவன் இல்லை, நிலவு தோன்ற வேண்டும், அந்திமாலை' என்ற நிலையில் இயற்கைத் தோற்ற வருணனைப் பின்னணியில் இரண்டு படிமங்களைக் காட்டுகிறார்.

ஒன்று : முகம்பசந்த பெண்படிமம்[84].
இரண்டு : பகைமன்னரால் ஒடுக்கப்பட்டுத் துயருடன் காட்சியளிக்கும் மக்கள் படிமம்[85].

முகம்பசந்தபெண், நிலமென்ற மடந்தையாவாள். இவளே கண்ணகி என்று இளங்கோ நேரடியாகக் கூறாவிட்டாலும் கண்ணகியின் பிரிவுத் துயரை, தனிமைப் பசப்பை இவ்வருணனை குறிப்பாக உணர்த்தி விடுகிறது.

அடுத்து, விருந்தின் மன்னரால் வேதனை அடையும் குடிகள் என்பதன் மூலம், பிரிவுக் கொடுமையை நேரடியாகவே, உவமையாக, அக்குடிகள் போல,

''தாழ்துணைதுறந்தோர் தனித்துயர் எய்த''[86] என்று கூறி விடுவார். ஆனால், இருநிலமடந்தைப் படிமம் மூலம் கண்ணகி குறிப்பாக உணர்த்தப் படுகிறாள்.

அடுத்து, அந்திமாலையில் காதலர்ப் புணராதோர் களிமகிழ் வெய்திய நிலையைக் காட்டும்போது, ஓசை, மணம், காட்சி ஆகிய படிமங்களை உருவாக்குகிறார். ஓசைப் படிமத்திற்கு முக்கியத் துவம் அளிக்கிறார்.

''முல்லைப்பண்ணில் கோவலர்பாட முல்லை மலரில் தும்பியும் வாய்வைத்து ஊதுகின்றது. அரும்பு வாசத்தை வண்டுகொண்டு போய் விடாமல் தடுத்து வாசத்தைத் தென்றல் வெளியே தூவுகிறது. வீடுகளில் மகளிர் மணிவிளக்கெடுக்கின்றனர்.

மாலை என்ற பகையை வென்ற பிறை என்ற மன்னன் வென்று ஓட்டுகிறான். விண்மீன் அரசனான சந்திரனின் வெள்ளி விளக்கு எங்கும் படர்கிறது. இந்த ஒளியின் கீழ், முல்லை மல்லிகை அவிழ்ந்த பல பூவிரித்த பூஞ்சேக்கைப் பள்ளியில் காதலர் இன்புறு கின்றனர்''[87]

மேற்கண்ட கூடல் காலப் பின்னணி வருணனை, மனையறம் படுத்த காதையின் கூடல் பின்னணி வருணனையுடன் ஒப்புமை யுடையது. மணம், காட்சி என்ற படிமங்களுடன் இசையாய் உள்ள ஓசைப் படிமத்தையும் கலந்து இங்கே கூடல் பின்னணியை உருவாக்குகிறார்.

இனி, காதலர்ப் பிரிந்த மாதரோ கூதிர்ப் பள்ளிக் குறுங்கண் அடைத்து, பூஞ்சேக்கை மேவாது, அணிகள் பூணாது, விலங்கி நிமிர்கண்கள் தனிமை முத்தைச் சிந்த, வைகறைகாறும் பகலிலும் துஞ்சாமலிருந்தார் என்பார் இளங்கோ.[88]

இவ்வாறு கூறும்போது இரவு நீங்கலை விளக்கிவிட்டு அந்த இரவு நீங்கும் வைகறை யாமமளவும் என்பார் இளங்கோ.[89] இந்த இரவு நீங்கு நிலையைக் கீழ்க்கண்டவாறு விளக்குகிறார்.

ஒருபொய்கை, பெண் உருவமாகத் தோன்றுகிறது. பொய்கை மகள், அன்னத்தின் மென்னடையுடன், ஆம்பல், தாமரை நாறும் வாயுடன், மணலாகிய கூந்தலுடன், காட்சியளிக்கிறாள். அவள்,

வண்டு எனும் பாணனின் நேர்திறப் பாடல் கேட்டு, தன் குவளை மலர்க்கண் விழிக்கிறாள். புள்ளொலிக்கிறது. கோழி ஒலி எழுப்பு கிறது. சங்கு ஒலிக்கிறது. இவ் ஒலிகள் ஊரைத் துயிலெழுப்பு கின்றன.[90]

காலையில் ஒலியையே மிகுத்துக் காட்டும் இளங்கோ, இவ் வொலிகளிடையே பாணர் பாடலையும் காட்டுவது பிரிந்த தலைவர்களின் பரத்தமை ஒழுக்கமும் புலப்படுத்தப்படுகிறது எனலாம்.

இங்கும் குறிப்பாய் உணர்த்தல் என்ற முறையையே இளங்கோ, பின்பற்றுகிறார்.

இனி, மாதவி எழுதிய முடங்கல் பற்றிக் கூறும்போது மணப் படிமத்தைக் காட்டுவார்.

''சண்பக மாதவி தமாலங் கருமுகை
வெண்பூ மல்லிகை வேரொடுமிடைந்த
அஞ்செங் கழுநீர் ஆயிதழ்க் கத்திகை
எதிர்பூஞ் செவ்வி இடைநிலத் தியாத்த
முதிர்பூந் தாழை முடங்கல்''[91]

என்பார். பூக்களின் தொகுப்பு மூலம் மாதவி கோவலனின் உறவு நெருக்கம் மணப்படிமமாக வெளிப்படுகிறது எனலாம்.

எனவே, ஆழ்ந்த அனுபவ வீச்சுடன், செறிவான தோரணையில், அகநிலை உணர்வுகளைக் குறிப்பாக உணர்த்திக் கவித்துவ நுண்மையை இளங்கோ படைக்கிறார் எனலாம். இத்தகைய வருணனைகளில், பின்புலவருணனை என்பது உணர்வு களோடு இயைந்தே அமைந்துள்ளது. தனிநிலையில், அழகுக் காட்சி வருணனைகளாக மட்டும் அமையவில்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

மணிமேகலை கதையில், இத்தகைய அகநிலை உணர்வு களைக் காட்டக் கூடிய சூழல்கள் இல்லை. உதயகுமாரனை மணிமேகலை விரும்புபவளாக இருந்தாலும், சாத்தனாரின் போதனை நோக்கம், அகநிலை உணர்வுகளைச் சித்திரித்துக் காட்டக்கூடிய சூழல்களைப் படைத்துக்கொள்ள இடமளிக்காதது வியப்பில்லை. மேலும், மணிமேகலை என்ற பாத்திரத்தின் தத்துவப் போக்கிற்கு அது ஒரு நெருடலாகக் கூட இருக்கலாம்.

ஆயினும், மணிமேகலையின் அழகினைச் சாத்தனார் காட்டத் தவறவில்லை அன்னம் அவளது நடைக்கு நாணி ஓடும் என்றும், மயில் அவளிடம் சாயல் கற்கும் என்றும், பைங்கிளிகள் அவள் பேச்சினிமையை விஞ்சிவிடமாட்டா என்றும் அவள் மலர் வனம் நோக்கிச் செல்லும்போது நகரமாந்தர் கூறுவதாகச் சாத்தனார் காட்டுகிறார்[92].

வருணனையில் கூர்ந்த நோக்கு

இனி, புறநிலைகளை வருணிக்கும் பாங்கினை நோக்கும் போது, இளங்கோவின் அழகுணர்ச்சி வெளிப்பட்டிருப்பதையும் காண்கிறோம். சுருக்கமான வருணனைகளில் கூட இதனைக் காணலாம். நீர்ப்படைக்காதையில் மாடலன்பேசிய பிறகு பிறை தோன்றுவதை இளங்கோ காட்டுகிறார்.

''படர்கூர் மாலைச்
செந்தீப் பரந்த திசைமுகம் விளங்க
அந்திச்செக்கர் வெண்பிறை தோன்ற''[93]

என்பார். சிவப்பு ஒளியையும் வெண்பிறையையும் காட்டுவார். இயற்கையைக் கூர்ந்து நோக்கி வெளிப்படுத்தும் கவித்துவ நிலையை அறியமுடிகிறது. இதுபோலவே,

'விசும்பகடு திருகிய வெங்கதிர் நுழையாப்
பசுங்கொடிப் படாகைப் பந்தர் நீழல்''[94]

என்பது கொடி நிழல் பற்றியது.

''இடிக்கலப்பன்ன இழைந்துகுநீர்''[95]

என்பது மணல்பற்றியது.

''கண்ணகன் பரப்பின் மண்ணக மடந்தை
புதையிருட்படாஅம் போக நீக்கி
உதயமால்வரை உச்சித் தோன்றி''[96]

என்று புகார் நகரில் காலையில் தோன்றும் கதிரவன் பற்றியும் கூறுகிறார்.

இவை, இளங்கோவின் வருணனைப் பாங்கில் வெளிப்படும் கவித்துவக் கூர்ந்து நோக்கலைக் காட்டுவன.

இவை, இளங்கோ என்ற கவிஞனின் கவிதை அனுபவத்தைக் காட்டுவன.)

வருணனையும் கற்பனை மரபும்

மேற்கண்ட அனுபவ நிலைகளுக்கு மணிமேகலையில் பெரிதும் இடம் இல்லை.

''ஆசற விளங்கிய அம்தீம் தண்கதிர்
வெள்ளிவெண் குடத்துப் பால் சொரி வதுபோல்
கள்ளவிழ் பூம்பொழில் இடையிடைசொரிய''[97]

என்ற நிலாத் தோற்றம் பற்றிய வருணனையில் இவ்வனுபவம் ஓரளவு கிடைக்கிறது எனலாம். சோலை, அந்தி, காலை, நிலாக் காட்சி, பொழில் - போன்ற சூழல்களைச் சாத்தனார் வருணித்துள்ளார். இந்த வருணனைகளில் பெரும்பாலும் கற்பனை மரபுகளே மேலாதிக்கம் செலுத்துவன.

மலர்வனத்தைப் பற்றிச் சொல்லும் போது, அங்குள்ள பல்வேறு மரங்களின் பெயர்களையும் மலர்களின் பெயரையும் கூறிச் சித்திரச் செய்கைப் படாம் போர்த்து ஒப்பத் தோன்றியது உவவனம் என்பார்.[98] மணிபல்லவத் தீவின் பூம்பந்தரை வருணிக்கும் போது இதே போலத் தாவரங்கள் பலவற்றைக் காட்டிச் சூழலைக் காட்சிப் படுத்துவார் சாத்தனார்.[99]

உவவனப் பொழிலை வருணிக்கும் போது, இயற்கையில் பறவைகளும் விலங்குகளும் கூடி இசையரங்கு நிகழ்வதாகத் தற் குறிப்பேற்றம் அமைப்பார்.[100] இவ்வரங்கத்தை அரசன் காணும் பொழில் வருணனைப் பகுதியிலும் சாத்தனார் காட்டுவார்.[101] பல்வேறு இயற்கை நிகழ்ச்சிகளுக்கும் இவ்வாறு தற்குறிப்பேற்றி வருணிப்பதைக் காணமுடிகிறது.

அந்தியை வருணிக்கும் போது மாலைநேரத்து நிகழ்ச்சிகளை எல்லாம் காட்டி இறுதியில் கணவனை இழந்த பெண் தமரகம் புகுந்ததுபோல அந்தி எனும் பசலை மெய்யாட்டி வந்தாள் என்பார். இது போலவே காலை நேரத்துக் காட்சிகளை யும் சிறப்பாகக் காலை நேரத்து ஒலிகளையும் காட்டி வருணிப்பார்.[102]

மரம், மலர் - ஆகியவற்றின் பெயர்களைத் தொகுத்துக் கூறுவது, இயற்கை இசையரங்கத்தைக் காட்டுவது, காலை. மாலை நேரக் காட்சிகளையும் ஒலிகளையும் காட்டுவது - ஆகியன பழைய சங்ககால வருணனை மரபே.[103]

இம்மரபினைப் பின்பற்றி எழுதும் சாத்தனார் தம் தத்துவ நவிற்சியை வருணனையினூடே பதிக்காமல் விடவில்லை. அந்தி பற்றிய வருணனை இதற்கு நல்ல சான்றாகும். அந்தி நேரத்துப் பல்வேறு காட்சிகளைக் காட்டி இறுதியில் ‘கணவனை இழந்து தமரகம்புகும் ஒரு மகள்போல’[104] என்ற உவமை, அந்திச் சூழல் வருணிப்பின் ஒரு அழகுக் காட்சி உருவாக்கத்தின் சுவையினை, அவல உணர்ச்சிக் கலப்புடன் மாற்றி விடுகிறது எனலாம். உதய குமாரனின் காம உணர்வை இரவுப் பின்னணியில் கூறும் போது பாகரில்லாத மதயானை போன்ற இரவு என்பார்.[104அ] இங்கும் காமத்தின் அழிப்புச் சக்தியே படிமப்படுத்தப்படுகிறது.

இனி, புகார் நகரத்து இரவினைக் காட்டும் போது காம வேட்கையின் ஊடல் கூடல்கள், அச்சத்தைத் தரும் பல்வேறு ஒலிகள் ஆகியவற்றையும் காட்டி ஆரவாரமான களிமயக்கச் சமுதாயத்தைக் காட்டுகிறார்.[105] இவ்வருணனையும் சமுதாய விமர்சன முறையிலேயே உள்ளது. இதனால் இச்சமுதாயம் சீர் திருத்தப்பட வேண்டும். மணிமேகலை துறவு இதற்காகவே என்பதை உள்ளுணர்த்துகிறது. மனித வாழ்வு பற்றிய அவல உணர்வினை ஓரளவு அந்தி வருணனையில் காட்டும் சாத்தனார், இதற்கடுத்ததாக வரும் காதையில் மனித வாழ்வின் நிலையாமை யைக் காட்சிப் படிம உருவாக்கத்தின் மூலம் அருமையாக அமைத்துள்ளார். சக்கரவளாகக் கோட்டமுரைத்த காதையில் இடம் பெறும் சுடுகாடு பற்றிய வருணனை சாத்தனாரின் தனித்துவமான பாங்கு எனலாம்.[105அ]

நிலையாமை என்பதைச் சாவு என்பதன் மையமாக வைத்துக் காட்ட வேண்டும். இவ்வாறு காட்டும் போது ஒருவகையான நடுக்கமும் அருவருப்பும், அச்சமும் கலந்த உணர்வும் தோன்ற வேண்டும் என்ற அடிப்படையில் சக்கரவாளக் கோட்ட வருணனைப் பகுதியை அமைத்துள்ளார் சாத்தனார்.

இறந்தோரைப் புதைக்கும் அல்லது எரிக்கும் அல்லது வெளியே போட்டு வைத்திருக்கும் அந்தக் கல்லறைக் களத்தைக் காட்டும்போது, புகார் நகர் தோன்றிய காலத்திலேயே தோன்றிய ஈம விறகுள்ள சுடுகாடு என முதலில் கூறுவார் சாத்தனார்.

> ‘‘நாமப் பேரூர் தன்னொடு தோன்றிய
> ஈமப் புறங்காடு’’[106]

இப்புறங்காட்டின் நான்கு வாயில்களை முதலில் காட்டுகிறார். வான ஊர்தி ஓவியம் வரைந்த, தேவர் மட்டுமே புகக் கூடிய ஒருவாயில், நெல், கரும்பு, சோலை தோன்றும் ஓவியம் வரைந்த

ஒருவாயில், நரகரைக் கயிற்றால் கட்டி எறிதற்கு ஓங்கிய சூலப் படையுடைய பூதப்படிமம் எழுதிய ஒருவாயில், வெண்சுதை தீற்றி ஓவியமில்லாத ஒரு வாயில் ஆகிய நான்கு வாயில்களுடன் மதிலைக் காட்டுகிறார். அடுத்துக் கொற்றவை கோட்டத்தைக் காட்டுகிறார். அங்கே தம் தலைகளைக் கயிற்றால் மரத்தில் கட்டி, தாமே தலைகளை அரிந்து கொண்டதால் தொங்கும் தலைகள் காணப்படுகின்றன.

மதிலையும் கொற்றவை கோட்டத்தையும் காட்டிய பிறகு, அரசர், துறவோர், கணவன் இறந்ததால் எரிபுகுந்த கற்பு மகளிர், வணிகர் அந்தணர், வேளாளர்-என்று வேறுபாடு தெரியும்படி உறவினர்களால் அமைக்கப்பட்ட கல்லறைகளைக் காட்டுகிறார் பின்னர், கடவுளர்க்குப் பலியிடுவதற்காக அமைக்கப்பட்ட தூண்கள், மறவர்களுக்குரிய வீர நடுகல் மேடைகள், குற்றம் புரிந்தோரைக் கொலைத் தண்டனைக் குள்ளாக்கும் களம், அச்சுடுகாட்டைக் காவல் செய்து வருவோர் இருக்கும் குடில்கள், ஈம எரியில் தோன்றும் புகை ஒழுங்கு, தீ எரியும் தோரணம் போன்ற காட்சி, சிதையின் எரிதீ அணையாமல் இருப்பதற்காக அமைக்கப்பட்டிருக்கும் சாரப் பந்தர்கள் ஆகியவற்றைக் காட்டுகிறார்.

அடுத்ததாகப் பல்வேறு ஓசைகளைக் காட்டுகிறார். பிணங்களை ஈமத்திலேற்றி விடுவார் ஓசை, புதைப்போரின் ஓசை, தாழியிலிடுவோர் ஓசை, வெறுமனே போடுவோர் ஓசை, இவ்வாறாக இரவும் பகலும் வருவோர் போவோரின் ஓசைகள் இறப்பைக் காட்டி அச்சுறுத்துவதுபோல ஒலித்துக் கொண்டிருக்கும் நெய்தற்பறையின் ஓசை, இறந்த துறவோரை வாழ்த்தும் ஓசை, துறவாதவர்களுக்காக அழுது புலம்பும் ஓசை, நரியின் ஊளை, சாகக்கிடப்போரைச் சாகச் சொல்லும் கூகையின் ஒசை, தலை மூளையை உண்டு ஆண்டலைப்புள் ஆடும் ஓசை - ஆகியன கடல் முழக்கம் போலக் கேட்கின்றன.

ஓசைகளைக் காட்டியபின், அங்குள்ள பல்வேறு மரங்கள், பேய் கூடியுள்ள வாகைமன்றம், பறவைகள் அமர்ந்து பிணந்தின்னும் விளாமரத்து வெள்ளில் மன்றம், சுடலையிலேயே சாகும்வரை இருந்து வாய்க்கரிசியைத் தீயில் ஏற்றியவாறு இருக்கும் வன்னி மன்றம், விரதங் காப்போர் உடைந்த தலைகளைத் தொகுக்கும் இலந்தைமரத்து இலந்தை மன்றம், பிணந்தின்று கொண்டாடும் மாக்கள் உள்ள வெள்ளிடை மன்றம் ஆகியவற்றைக் காட்டுகிறார்,

அடுத்ததாக, அங்கே காணப்படும் நெருப்பு மண்பாண்டம், புழல் இடும் மண்பாண்டம், பாடை பிணம் மூடிய கோடிச்சீலை, பாடை மாலைகள்; ஈமச்சடங்கில் உடைக்கப்பட்ட குடத்து ஓடுகள், நெல், அரிசிப்பலிகள் ஆகியவற்றைக் காட்டுகிறார்.

அச்சம், பீதி, அருவருப்பு ஆகியவற்றைத் தோற்றுவிக்கும் முறையில் ஈமக் காட்டினைத் தன்மை நவிற்சி அணிப் பாங்கில் காட்டிவிட்டு இறுதியாக, மனிதவாழ்வே இதில் முடிவதுதான்; சாவில் முடியும் மனிதன் இதனை அறியாது செல்வக்களிப்பில் ஆரவாரித்து அறம் புரியாது உள்ளானே என அங்கலாய்க்கிறார் சாத்தனார்.

''தவத்துறை மாக்கள் மிகப்பெருஞ் செல்வர்
ஈற்றிளம் பெண்டிர் ஆற்றாப் பாலகர்
முதியோர் என்னான் இளையோர் என்னான்
கொடுந்தொழிலாளன் கொன்றனன் குவிப்பஇவ்
வழல்வாய்ச் சுடலை தின்னக் கண்டும்
கழிபெருஞ் செல்வக் கள்ளாட் டயர்ந்து
மிக்க நல்லறம் விரும்பாது வாழும்
மக்களிற் சிறந்த மடவோர் உண்டோ?''[107]

என்பார் சாத்தனார்.

மனித வாழ்வின் இருத்தல் (Existence) பற்றிய நிலையாமை உணர்வை இவ்வருணனை மூலம் சாத்தனார் மிக ஆற்றலுடன் உருவாக்கியுள்ளார் என்பதில் சிறிதும் ஐயமில்லை. சாத்தனார், மனித இருத்தல் பற்றியகூர்மையான பார்வையுடைய படைப்பாளி என்பதை இவ்வருணனை நன்கு வெளிப்படுத்தும்.

இளங்கோ அடிகளும், தத்துவக் கொள்கைகளைக் காப்பியப் போக்கில் கூறாமல் விடவில்லை. வருணனைகளில் கொள்கைகளைப் பேசவே செய்கிறார். நாட்டுவளம் வருணிக்கும் போது கொள்கைகளைவெளிப்படுத்துகிறார். கோவலன், கண்ணகி, கவுந்தி அடிகள் ஆகியோர் மதுரைக்குச் செல்லும்போது வழியின் இயல்பு பற்றிக் கவுந்தி அடிகள் கூறுவதாக இளங்கோ அமைக் கிறார். அவர்கள் சென்ற வழிபற்றிக் கூறும்போது,

'' மங்குல்வானத்து மலையில் தோன்றும்
ஊரிடை யிட்ட நாடுடன் கண்டு ''[108]

என்பார், வழியில் செண்பகப்பூ மூடிய கிழங்ககழ் குழிகள் காணப் படும், மஞ்சளுமிஞ்சியும் நிறைந்து காட்சியளிக்கும், வழியில் பலாப் பழங்கள் மரத்தில் தொங்கும், நீர்நிலையில் வாளைமீன் பிறழும், கழனிச் செந்நெல், கரும்புசூழ் மருங்கு தோன்றும், மேலும் பல்வேறு ஓசைகள், புகைகள், உழவுக்காட்சி ஆகியவற்றை இளங்கோ காட்டி இயற்கைவளம் பற்றிக் கூறுகிறார்.[109] இவ்வாறு கூறும்போது செண்பகப்பூ மூடிய குழிகள், அறிந்து செல்லாத மக்கட்குத் துன்பம் செய்யும் என்றும்,[110] அதற்காக ஒதுங்கிச் சென்றால் பலாப்பழங்கள் பழம்பகை போல முட்டினும் முட்டும் என்றும்,[111] இதனால் விலகி வயல் வழிச் சென்றால் அங்கே வாளை பிறழும் காட்சி கண்டு கண்ணகி அஞ்சுவாள் என்றும்,[112] கரும்புத்தேன் நீரில் கலந்து போவது அறியாமல் அவள் நீர் வேட்கையால் மொண்டு குடிப்பாள் என்றும்,[113] வழியில் பூக்கள் போலக் கிடக்கும், மது அருந்தி மயக்கமுற்ற வண்டுகளை மிதிக்க நேரிடும் என்றும்,[114] மற்றும் வாய்க்கால் வழியில் சென்றால் நண்டும், நந்தும் மிதிபட்டுச் சாக நேரிடலாம் என்றும்,[115] ஆகவே இவற்றை உணர்ந்து செல்லவேண்டும் என்றும் கூறுகிறார். கொல்லாமை, தேன்கலந்த நீர் உண்ணாமை, போன்ற சைன விரதங்களை இவ்வருணனைகள் மூலமாக இளங்கோ சுட்டிக் காட்டுவார்.

இவ்வருணனையில் வழிக்காட்சிகளும் புலப்படுகின்றன; கண்ணகியின் மென்மையும் உணர்த்தப்படுகின்றது. அதே வேளை சமண விரதங்களும் உணர்த்தப்படுகின்றன. எனவே, காப்பியக் கதைப் போக்கோடு கொள்கை கூறல் என்பது இணைந்து செல்கிறது. தனியாக மேலோங்கித் தெரிவதில்லை. மணிமேகலை யில் சக்கரவாளக் கோட்ட வருணனை தவிர உவவனம், பொழில், அந்தி, காலை, மாலை, நிலா ஆகிய வருணனைகளில் சூழலைக் காட்சிப்படுத்திக் காட்டும் வருணனை மரபு பின்பற்றப்பட்டுள்ள தைக் காணமுடிகிறது. இடையே தத்துவக் குறிப்பும் காணப் படுகிறது. சக்ரவாளக் கோட்ட வருணனை முழுதும் தன்மை நவிற்சியுடன் கூடிய காட்சிப்படுத்தலாக இருப்பினும், மனித வாழ்வின் நிலையாமை பற்றிய தத்துவத்தின் வெளிப்பாடாகவே காணப்படுகிறது.

நகர் வருணனை: சில ஒற்றுமைகள்

புகார், மதுரை ஆகிய நகரங்களை இளங்கோ வருணித் துள்ளார். புகார், வஞ்சி ஆகிய நகரங்களைச் சாத்தனார் வருணித் துள்ளார்.

நகரத்தில் காணப்படும் பல்வேறு வணிகர்களின் வீதிகள், பல்வேறு கை வினைஞர்களின் குடி இருப்புக்கள், பல்வேறு வணிகம் நடக்கும் இடங்கள், வேத்தியல் பொதுவியல் கலை சிறந்த ஆடல் வல்லாரின் வீதிகள், நாற்படையினரின் பகுதிகள் போன்றவற்றை நகர் வருணனையில் காட்டும் மரபையே இளங்கோவும் சாத்தனாரும் பின் பற்றுகின்றனர்.

இளங்கோ இவ்வாறு புகார் நகரைக் காட்டும் போது ஒரு குறிப்பிட்ட முறையில் கூறுகிறார். காலையில் கதிரவனொளியைக் காட்டி, அவ்வொளிபட்ட நிலையில் புகாரின் மருவூர்ப்பாக்கம், பட்டினப்பாக்கம் ஆகிய இரு பெரும் பகுதிகளையும் காட்டு கிறார்.[116] மருவூர்ப்பாக்கம் வணிகம் நிகழும் பெரிய இடமாகவும் பட்டினப்பாக்கம் முக்கியமானவர்கள் வாழும் இடமாகவும் காணப் படுகின்றன. இவற்றின் நடுவே நாளங்காடியும் சதுக்கங்களும் மன்றங்களும் உள்ளன. அங்கே சடங்குகளும் நிகழ்வதாகக் காட்டுகிறார்.[117]

சாத்தனார் இவ்வாறு நகரமைப்பைப் பிரித்துக்காட்டி அமைக்கா விட்டாலும் பொதுவாக வீதிகளையும் கைவினைஞர் களையும் மறுகுகளையும் கூறுகிறார். தவிர, புகார் நகரையே பெண்ணாக உருவகித்து, மதில் வட்டத்தை மேகலையாகவும், அவள் பாதங்களை அகழியாகவும், புள்ளொலியைக் காற்சிலம்பி னொலியாகவும், அடுத்துள்ள இரு கோட்டங்களையும் மார்பு களாகவும் காட்டி அரண்மனையைப் புகார் மங்கையின் முகம் என்கிறார்.[117அ] இதுவும் கிட்டத்தட்ட இளங்கோவின் பெண் உருவகம் போன்றதே. வஞ்சி நகர் பற்றியே சாத்தனார் விரிவாகக் கூறியுள்ளார்.[118] வஞ்சி நகரின் அகழியைப் பற்றி விரிவாகக் கூறுகிறார். இது சாத்தனாரின் கூடுதல் வருணனை. இவ்வருண னையையும் சாத்தனார் வேறு நோக்கத்திற்காகவே அமைத் திருப்பது முக்கியமான போக்காகும். அகழி நீரில் நகரத்திலுள்ள பல்வேறு நறுமணநீர்கள் கமழ்ந்தன என்பார். மகளிர் கருங் கூந்தல் கழுவிய நீர், இல்லத்து எந்திர வாவியில் ஆடவரும் மகளிரும் ஆடக் கழிந்த நறுமணச் சந்தன நீர், அரசன் பிறந்த நாளில் நீர் வீசும் கருவியால் மக்கள் சிதறி விளையாடிய நறுமண நீர், தவத்தோர் திருவடிகளில் இல்லறத்தோர் பெய்த புனிதநீர், தண்ணீர்ப் பந்தலில் பல்வேறு புகை மணம் நடுவே சால்களில் ஒழுகும் நீர்-என நறுமண நீர் பற்றிய நீண்ட அட்டவணையையே சாத்தனார் தந்துள்ளார். இது தவிரப் பிற வருணனைப் பகுதிகள் இளஙகோவின் வருணனைகளைப் போன்றவையே.

இளங்கோவின் நகர் வருணனையோ காப்பியப் போக்கில் பின்புல விரிவாக அமைந்து, அது ஒரு களமாக அமைந்து, அக்களத்தின் நிகழ்ச்சிகளாகக் காப்பிய நிகழ்ச்சிகள் அமைந்துள்ளன.

கோவலன்-கண்ணகி வாழ்வின் சிக்கல் ஒரு சமூகச் சிக்கலாக உணர்த்தப்படுவதற்கு இவ்வருணனை மரபை இளங்கோ பயன் படுத்திக் கொண்டுள்ளார். இந்திர விழா நிகழும் பின்னணியைக் காட்டி, அங்கே பரத்தையருடன் ஆடவர் களியாட்டயர்தலைக் காட்டி இறுதியில் மாதவி கண்ணகியர் நிலையைக் காட்டி, அடுத்து நிகழ இருப்பதையும் குறிப்பாக உணர்த்தி விடுகிறார்.

புகார் நகரத்தில் காணப்படும் இதே சூழலையே மதுரையிலும் இளங்கோ காட்டுகிறார். கோவலன் ஊர் கண்டு வருவதாக ஒரு நிகழ்ச்சியை அமைத்து அந்தப் பின்னணியில் மதுரை நகரை வருணிக்கின்றார்.[118]அ இரத்தின வீதி, பொற்கடை வீதி, புடவைக் கடை வீதி, கூலவீதி போன்ற வீதிகளைக் காட்டுகிறார். மேலும் முக்கியமாக ஆடல் வல்ல கணிகையருடன் ஆடவர் களியாட்டியர்-தலை விரிவாகக் காட்டுகிறார். செங்கல் தலையில் ஏற்றப்படும் பழி நீங்கியவர், வேத்தியல் பொதுவியல் கூத்து அறிந்தவர்கள், சுரம், ஆடல் பாடல் அறிந்து தலைக்கோல் பட்டம் பெற்றவர்கள், வாரப்பாடல் பாடும் தோரிய மடந்தையர், தலைப் பாட்டு இடைப் பாட்டுப் பாடும் கூத்தியர், தினமும் 1008 கழஞ்சினைப் பெறும் கணிகையர்-எனப் பல்வேறு கணிகையர் சூழலை மதுரை நகரச் சமுதாயத்தில் காட்டுகிறார். அறிவு கெட்டொழியத் தவஞ்செய் முனிவர், இளையகாமுகர், புதியவர் யாராயினும் புணரும் பொது மகளிரை நகரத்தில் காட்டுவார்.

இத்துடன், கணிகையர் நாடொறும் புதியவருடன் மணம் பொருந்திப் புணர்ந்திருக்கும் நிலையினைப் பற்றியும் கூறுகிறார்.

இந்திரனுடைய அணிகலப் பெட்டியைத் திறந்து வைத்தாற் போல நகர் வாயிற்புறம் திறந்திருந்ததாகக் கூறுவார். வீசும் குடகாற்றில் கொடிகள் ஆடுகின்றன. ஆற்றில் விலை மகளிரும் செல்வ இளைஞரும் புனல் விளையாடுகின்றனர். முல்லை, குவளை நெய்தல் மலர்களை மாலையாகச் சூடி, முத்துவடம் பூண்டு, சந்தனங்குழம்பு பூசி, விலைமகளிர் பகலில் காட்சி அளிக்கின்றனர். அரைமேல் பட்டுடுத்தி, தலையில் செங்குடசப்பூ சூடி, சிறுமலை செந்நறுந்தாளிப்பூ சூடி, குறிஞ்சிப் புதுப்பூ சூடி, குங்கும நிறத்த சந்தனக் குழம்பை மார்பில் பூசி, செஞ்சுண்ணம் அப்பிய மார்பில், பவழத்துடன் கார்காலமாகிய இந்திரனுக்குச் செவ்வணிபோல

அம் மகளிர் காட்சியளிப்பதாகக் கூறுவார் இளங்கோ. செந்நிறக் காட்சியைக் களியாட்டயரும் மகளிரிடம் காட்டுகிறார். இம் மகளிரெல்லாம் கூதிர்காலத்தில் மாடங்களில் அகிற்கட்டை எரித்துக் குளிர் காய்ந்து, வாடை புகாவண்ணம் சாளரங்களை அடைத்து, ஏவற் பெண்டிர் தரும் மது அருந்தி இளைஞருடன் புணர்ந்து மகிழ்கின்றனர்.

விலை மகளிருடன் காமக் களியாட்டில் ஈடுபடும் சமூகப் பின்னணியைப் புகார், மதுரை ஆகிய இரண்டு நகரங்களின் சமூகத்தின் சித்திரிப்பின் மூலம் குறிப்பாக இளங்கோ உணர்த்துகிறார் எனலாம். இதுவே கோவலனின் சிக்கலை ஏற்படுத்திய பின்னணி.

காப்பியப் போக்கிற்கேற்ப நிகழ்வுகளின் பின்புலமாகச் சிலப்பதிகாரத்தில் நகர் வருணனைகள் அமைந்துள்ளன.

மணிமேகலையில், பின்புலமாக அமையாமல், 'இதுதான் வாழ்க்கை பாருங்கள்' என்று சுட்டிக் காட்டுவது போல வருணனைகள் காட்சியாக அமைந்துள்ளன.

மணிமேகலை, உவவனம் செல்லும்போது நகரின் சமுதாய நிலையைச் சாத்தனார் காட்டுகிறார்.[119] சமணரிடம் கள் குடிக்குமாறு கேட்கும் காட்சி, ஒரு பித்தனின் செயலை மக்கள் பார்க்கும் காட்சி, பேடி ஆட்டம் நடைபெறுவதை மக்கள் பார்க்கும் காட்சி, ஓவியங்களைப் பார்த்து நிற்கும் காட்சி போன்றவற்றைச் சாத்தனார் காட்டுகிறார். இவ்வருணனையிலுல் ஓரளவு சமூகச் சித்திரிப்பு உள்ளது என்றாலும் சமணரைக் குறைத்துக் காட்டல் என்பது ஒரு முக்கிய நோக்கமாகவும் காணப்படுகிறது. பொதுவான சமூகப் பின்னணி, சில குறிப்பிட்ட நிகழ்ச்சிகளை மட்டும் ஆதாரமாகக் கொண்டு மக்கள் நிலையைக் காட்டும் முறையில் படைக்கப்பட்டுள்ளது. இச்சித்திரிப்பு ஒரு குறிப்பிட்ட விளக்கமாக மட்டும் அமைந்துள்ளது எனலாம். குறிப்பிட்ட ஒரு தத்துவச் சார்பினரைக் குறைத்துக் காட்டுவதால், மொத்தமான வாழ்வியல் அனுபவத் தன்மை வருணனையில் வெளிப்படாமல் போகிறது. இவ்வருணனை மூலம், சமுதாயத்தைச் சீர்திருத்த மணிமேகலையின் துறவு முக்கியத் தேவை என்பதைக் காட்டுதலே சாத்தனாரின் நோக்கம் என்ற பேராசிரியர் வ. அய். சுப்பிரமணியம் அவர்கள் கருத்துச் சரியானதே.[120] இச்சீர்திருத்தம் பௌத்த முறையில் அமையவேண்டும் என்பதே சாத்தனாரின் உட்கோள்.

இவ்வாறு அமைந்து இருப்பது மணிமேகலை காப்பியத் தன்மைக்கு ஏற்ற பாங்கேயாகும். சிலப்பதிகாரத்திலிருந்து மணி மேகலை வேறுபடுவதற்கான அடிப்படைப் போக்கான பௌத்தப் போதனை மேலோக்கமே இத்தகைய வருணனைகள் அமைவதற் குரிய காரணம் எனலாம்.

8. போற்றி உரைகள்

இரண்டு காப்பியங்களிலும் இரண்டு சமயங்களுக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கப்பட்டுள்ளது. இரண்டு வகையான தத்துவ மரபுகளை அடிப்படைக் கொள்கைகளாகக் கொண்டிருப்பதால் இக்கொள்கைகளின் நாயகர்கள் என்ற முறையில் அருகனும் புத்தரும் வழிபடப்படும் காட்சி காப்பியத்தில் இடம் பெற்றுள்ளது.

மணிமேகலையில் இது கூடுதலாக இடம் பெறுகிறது. சிலம்பில் குறைவாகவே இடம் பெற்றுள்ளது.

மணிமேகலா தெய்வம் மானுடவடிவில் தோன்றி இந்திர விழாக் காணவும் மணிமேகலையை எடுத்துச் செல்லவும் வந்த போது அத்தெய்வம் புத்தரைப் போற்றி உரைக்கும் உரைகள் இடம் பெற்றுள்ளன.[121] மணிமேகலை மணி பல்லவத்தீவில் அமுத சுரபியைப் பெற்றபின் புத்தரைப் போற்றி உரைக்கும் உரைகள் இடம் பெற்றுள்ளன.[122] பாத்திரம் பெற்றபின் மணிமேகலை அறவண அடிகளைச் சந்திக்கிறாள். அப்போது அறவண அடிகள், புத்தர் அவதரிப்பார் என்றும் அப்போது உலகில் ஏற்படக் கூடிய நன்மைகள் குறித்து விளக்கி புத்தரைப் போற்றி உரைக்கிறார்.[123]

சிலம்பில் ஓர் இடத்தில் மட்டும் இப்போற்றி உரை இடம் பெற்றுள்ளது. மதுரைக்குக் கோவலனும் கண்ணகியும் நடந்து செல்லும் காலப் பகுதியையே தன் சமய விளக்கத்திற்கு ஓரளவு இளங்கோ பயன்படுத்திக் கொள்கிறார். கவுந்தி அடிகளைச் சந்திப்பது, சாரணர் வந்து தோன்றுவது, கோவலன் அவர்களைச் சந்திப்பது போன்ற நிகழ்ச்சிகளை இங்கேதான் அமைக்கிறார். இப்பகுதியில்தான் போற்றி உரையும் இடம் பெற்றுள்ளது. சாரணர் வந்து சென்றபின், பிறவியாகிய சிறையிலிருந்து விடுபட வேண்டுமென்றால் அருகன் அடியிணையைச் சார்வது தவிர வேறு வழியில்லை எனக் கவுந்தி கோவலனிடம் கூறுகிறாள். அப்போது அருகன் பற்றிய பல்வேறு போற்றி உரைகளைக் கூறுகிறாள்.[124]

இப்போற்றி உரைகள் மூலம் இக்காப்பியத்தைப் படைக்கும் ஆசிரியர்கள் எந்தத் தத்துவ அடிப்படை கொண்டவர்கள் என்பதை

உறுதியாக முடிவு செய்ய முடிகிறது எனலாம். காப்பியக் கதைப் போக்கில் இத்தகைய போற்றி உரைக்கும் முக்கியத்துவம் அளித்திருப்பதன் மூலம், காப்பியக் கட்டமைப்பில் இது ஒரு தேவையான கூறாகவும் மாறி விடுகிறது. குறிப்பிட்ட ஒரு தத்துவ மரபில் காப்பியப் படைப்புக்கள் அமைக்கப்படும் போது இத்தகைய கூறுகள் இடம் பெறுவது இயல்பே.

மணிமேகலை ஆசிரியர் இப்போற்றி உரையைப் பல இடங்களில் அமைத்திருக்கிறார். இளங்கோவடிகள், வாழ்வின் போக்கைக் காட்டி அதன் மூலம் தத்துவத்தை உள்ளுணர்த்த வைப்பதால் இப்போற்றி உரை மரபுக்கும் மிகக் குறைந்த இடமே கொடுத்துள்ளார். அவ்வாறு இடம் கொடுக்கும்போதும், கதை நிகழ்ச்சிகளின் ஊடே ஓரளவு பிற நிகழ்ச்சிகளிடையே துருத்திக்கொண்டில்லாமல் மதுரைக்குக் கோவலன் செல்லும் பயணக் காலத்திலேயே அமைத்துள்ளார். சாத்தனாருக்கு இப்போற்றி உரையை இடம் பெற வைப்பது மிக முக்கியமானதாகவே உள்ளது. எனவேதான் இதுவும் கட்டமைப்புக் கூறுகளில் ஒன்றாக அமைகிறது எனலாம். இக்கூறு, பின்னர்த் தோன்றிய இது போன்ற சமயதத்துவ விளக்கக் காப்பியங்களில் தவறாது இடம் பெற்று விடுகின்றது.

9. போதனை

போதனை என்பது மணிமேகலையில் மிக அதிகமான இடத்தைப் பெற்றுள்ளது. நிகழ்ச்சிப்பின்னல் பற்றிய பகுதியில் இது மிக விரிவாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. எனவே மீண்டும் அவற்றைத் திரும்பச் சொல்லத் தேவையில்லை. சிலப்பதிகாரத்தில் காப்பியத்தை முடிக்கும்போது இளங்கோ அடிகள் போதனையுடன் அமைத்து முடிக்கிறார்.[125]

சிலப்பதிகாரத்தின் இறுதிநிலை என்ற கட்டமைப்பு நிலையில் போதனை முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. போதனையை ஓரளவு தள்ளி வைத்தே காப்பியக்கதையை இயக்கி வந்த இளங்கோ இறுதியில் எல்லோருக்கும் பொதுவான ஒரு போதனையை அமைத்துள்ளார்.

மணிமேகலையில் போதனை என்பது காப்பியச் சட்டகத்தின் மிக முக்கியமான கூறாக அமைய, சிலப்பதிகாரத்திலோ இறுதி முடிவுரையாக அமைகிறது எனலாம்.

சிலப்பதிகாரத்தில் மெல்லத் தலைகாட்டிய போதனை, மணி மேகலையிலும் பின் வந்த பிற சமயதத்துவ விளக்கக் காப்பியங் களிலும் தவறாது முக்கிய இடத்தைப் பெற்று விடுகின்றது.

பிற கூறுகள்

மேலே விளக்கப்பட்ட கூறுகள் தவிர மணிமேகலையில் இடம் பெற்றுள்ள பிற கூறுகள் பௌத்தக் காப்பியம் என்ற தத்துவ நிலையில் இன்றியமையாதனவாகும். பௌத்த அறத்தினை அடிப்படையாகக் கொண்டு விளக்கக் கதைத் தோரணையில் காப்பியம் படைக்கும்போது இக்கூறுகள் சிறப்பாக இடம் பெறக் கூடியன. முக்கியமாக, பசி போக்கும் செயல், நோன்பு, தத்துவ விளக்கங்கள் ஆகியன பொதுவான கூறுகளாக இடம் பெறக் கூடியன.

பௌத்த தத்துவத்தைக் கதைகள் மூலம் விளக்குவது என்ற நோக்கம் மேலோங்கியிருந்தால் மேற்கண்ட கூறுகள் இயல் பாகவே முக்கிய இடம் பெற்றுவிடும். காப்பியத் தலைவி பசி போக்கும் செயலில் ஈடுபடுகிறாள். இதற்காகவே வஞ்சியி லிருந்து காஞ்சி வருகிறாள்.[126] எல்லாத் தத்துவங்களைப் பற்றிய விளக்கமும் இடம் பெறுகிறது. யாவற்றிலும் பௌத்த மார்க்கமே சிறந்தது என்பது விளக்கப்படுகிறது.[127] இறுதியில் நோன்பு கொண்டு துறவியாகிவிடுதல் சொல்லப்பட்டுள்ளது.[127அ] இந்த இறுதிக் கூறுகள் பின் தோன்றிய காப்பியங்களிலும் இடம் பெற்றுள்ளன.

சமய தத்துவ விளக்கக் காப்பியத்தில், பற்றிலிருந்து விடு பட்டு இறுதியில் துறவு மேற்கொள்ளும் ஆன்மிகச் செயலைக் காட்டுவது என்பது ஒரு மரபாகி விடுகிறது. இந்த அடிப்படை யி லேயே தத்துவ விளக்கம் இடம் பெறல், பசி போக்கும் செயல் இடம் பெறல், நோன்பு இடம் பெறல் ஆகியன கட்டமைப்புக் கூறுகளாக அமைந்துவிடுகின்றன. இவையின்றி, பௌத்தச் செயற்பாடே இல்லை எனலாம்.

'கடல்கோள்' என்பதை மையமாகக் கொண்டு, வரலாற்றில் நிகழ்ந்த அந் நிகழ்ச்சியை வைத்து, காப்பியக் கதையினை வளர்த்துச் செல்கிறார் சாத்தனார். தீவகச் சாந்தி செய்யும் விழா நடவாததும் அதில் மணிமேகலை ஆடாததும் கடல்கோள் நிகழ்ந் ததும் இணைக்கப்படுகின்றன. எனவே, கடல்கோள் இடம்

பெறல் என்பது மணிமேகலை காப்பியத்திற்கே உரிய முக்கியமான ஒரு கட்டமைப்புக் கூறாக அமைந்து விடுகிறது. இதுபோலவே, சிலப்பதிகாரத்தில் இடம் பெற்றிருக்கும் பிற கூறுகளும் மிக முக்கியமானவை. அவற்றைப் பற்றிச் சுருக்கமாகக் காணலாம்.

கடிதம் இடம் பெறல்

மாதவியின் பண்பு, மாதவி - கோவலன் ஆகியோரிடையே இருந்த உறவின் தன்மை, மாதவியைப் பிரிந்தமைக்குக் காரணங்களில் ஒன்றாக அவள் குலத்தையும் கொள்வதற்குரிய சான்று - ஆகியவற்றை மாதவி எழுதும் இரண்டு மடல்களும் காட்டுகின்றன.

இவை வெறும் கடிதங்கள் அல்ல; காப்பிய இயக்கத்தின் ஆதாரமான சில உள்ளோட்டங்களை உணர்த்துவனவும் ஆகும்.

முதல் கடிதம் மாதவிக்கும் கோவலனுக்குமிடையே இருந்த காதல் நெருக்கத்தை, காம வாழ்க்கையை நன்குணர்த்துவது. அதே வேளையில் கோவலனிடத்து மட்டுமே காதல் கொண்டிருந்த அவள் தன்மையையும் காட்டுவது.[129]

கோவலன் பிரிந்தபின் எழுதும் இரண்டாம் மடலின் மூலம், முற்றிலும் காம உணர்வைத் துறந்துவிட்ட, 'ஆடல் மகளே ஆதலின்' என்று கூறிய கோவலனின் இழி சொல்லைக் கேட்டு எல்லா உணர்வுகளும் அடங்கிப்போன, துயரமே வடிவான மாதவியை அறிந்துகொள்ளுகிறோம்.[130]

மாதவியைக் கோவலன் சேர்ந்திருந்தது, பிரிந்தது, பிரிந்த பின்னிருந்த பின் விளைவுகள், அவை இயங்குவதற்கான ஊழ் ஆற்றல் - இவற்றையெல்லாம் காப்பியக் கதைப் போக்கில் கூற எண்ணும் கவிஞன், தான் அமைக்கவிருக்கும் காப்பியத்தின் கட்டமைப்பில் கடிதங்களும், கருவியாகச் செயல்படக் கூடிய முறையில் முக்கியக் கூறுகளாக அமைப்பதையும் மேற்கொள்கிறான். எனவேதான், கடிதம் இடம்பெறலும் சிலம்பின் கட்டமைப்புக் கூறுகளில் ஒன்றாக அமைகிறது.

சூளுரைத்தல்

காப்பியத்தில் இடம் பெறும் முக்கியச் செயல்களுக்கேற்பச் சூளுரைத்தல் என்பது சிலப்பதிகாரத்தில் இடம் பெற்றுள்ளது.

முதலில் கண்ணகியின் சூளுரை இடம் பெறுகிறது. 'ஒட்டேன் அரசொடு ஒழிப்பேன் மதுரையும்'[131] எனச் சூளுரைக்கிறாள். அதற்கேற்பவே மதுரை எரிந்து அழிகிறது. அரசும் அழிகிறது. கண்ணகியை வீர பத்தினியாகப் படைப்பதற்குரிய வகையில் தீமைக் கெதிராக அதை அழிக்கக் கூடிய ஒரு சக்தியாகப் படைக்க இச்சூளுரையும் நன்கு பயன்படுகிறது. தீமையை அழித்த இவ்வீரபத்தினிச் சக்தியே பின்னர் 'தென்னவன் தீதிலன்' எனக் கூறுகிறது. தீமையை அழிப்பதில் ஈடுபடும் சக்தியே தீமையோ நன்மையோ யாவற்றிற்கும் காரணம் ஊழ்வினையே எனப் பின்னர் அமைதி கொள்கிறது. இளங்கோ, ஊழ்வினையை வலியுறுத்தும் உத்தியே இது. சூளுரைத்த கண்ணகியே முற்றிலும் மாறிப் பேசுகிறாள். உண்மையை உணர்த்த இம்மாற்ற நிலைகளைக் காட்டுதல் வலுவானதாக அமைய முடியும்.

இரண்டாவதாகச் சேரன் செங்குட்டுவனின் சூளுரை இடம் பெறுகிறது.[132] கண்ணகிக்கு இமயத்தில் படிமம் எடுத்துவரச் செல்லும் வீரச் செயல் நிகழ்வதற்கேற்ற முறையில் இச்சூளுரை இடம் பெறுகிறது.

இச்சூளுரையில் ஒரு முக்கியமான பண்பு காணப்படுகிறது. சேரன் செங்குட்டுவன் கீழ்க்கண்டவாறு சூளுரைக்கிறான். ''மடவதின் மாண்ட மாபெரும் பத்தினிக்குக் கடவுள் எழுத ஓர் கல் தாரார் எனின், கழிந்தோர் ஒழிந்தோர்க்குக் காட்டிய முதுமொழிக் காஞ்சியும், மகட்பாற் காஞ்சியும், நீள் பெருங் காஞ்சியும், மந்தார மாலையோடு வேங்கைப்பூ இடையிட்டுத் தொடுத்த மாலையைச் சூடிநிற்பேன். குடைநிலை வஞ்சி, கொற்றவஞ்சி, நெடுமாராய நிலை வஞ்சி, பெருவஞ்சி, பெருஞ்சோற்று வஞ்சி, கொற்ற வள்ளை, ஆகியனவற்றைச் சேனைக்குச் சூடி, வாய்வாள் மலைந்து வஞ்சி சூடுவேன்" என்கிறான் செங்குட்டுவன், பகைவர்க்கு அழிவு ஏற்படுத்தி, அவர்களை வெல்வதற்கேற்பத் தன் படைகளை வலிமையுடன் கொண்டு செல்வேன் என்பதே இச்சூளுரையின் பொருள்.

இச்சூளுரையை நேரடியாகச் சொல்லாமல் புறத்திணை மரபுகளைக் கூறி, அவற்றின் பொருளுக்கேற்பச் செயல்படுவேன், என்கிறான் செங்குட்டுவன். இச்சூளுரையிலிருந்து இரண்டு உண்மைகள் புலனாகின்றன. அவை :

1) பழைய புறத்திணை மரபுகளைத் தன் காப்பியத்திற்கேற்ப இளங்கோ பயன்படுத்திக் கொள்கிறார்.

2) புறத்திணைப் பாடல்கள் தோன்றிய இயல்பான வீரக் காலத்தைக் கடந்து விட்ட ஒரு சூழலில் இளங்கோ காப்பியம் எழுதுகிறார்.

எனவேதான், பழைய தமிழ் வீர மரபிற் கேற்பச் செங்குட்டு வனைக் காட்டும் இளங்கோ அவன் பேச்சு மூலம் புறத்திணை மரபுகளைப் பொருள் படுத்தி அமைக்கிறார். பழந்தமிழ் வீரக்கால இறுதியில்தான் சிலப்பதிகாரம் தோன்றியிருக்க முடியும் என்பதற்கு இந்தச் சூளுரை ஒரு நல்ல சான்று. வீரக்கால மதிப்புகள் மாறுதல் அடைந்து, ஆழ்ந்த தத்துவத் தாக்கம் பெற்று வந்த சூழலில், பழைய வீரப்பண்பு புதிய தத்துவப் பண்புடன் இணைந்து மாறுதல் அடைந்து புதிய வளர்ச்சிப் போக்கில் இயங்கும் ஓர் இலக்கிய இயக்கத்தையே சிலம்பு உணர்த்துகிறது. இவ்வாறு இயங்குவதே இலக்கியத்தின் இயங்கு இயல்.

மணிமேகலையில் சித்திராபதியின் வஞ்சினம் இடம் பெற்றுள்ளது.[133] ஆயினும், காப்பியக் கட்டமைப்புக் கூறாக இடம் பெறும் அளவிற்கு அதற்கு முக்கியத்துவம் இல்லை என்று கூறிவிடலாம்.

போர்

சூளுரை அமைவது போலவே, போர்க்காட்சியும் பழைய புறத்திணை மரபிற்கேற்பவே அமைந்துள்ளது. உத்தரன், விசித்திரன் போன்றோர் எதிர்த்ததும் செங்குட்டுவன் அவர்களை எதிர்த்துப் போரிடுகிறான். அப்போது ''காஞ்சித் தானையொடு காவலன் மலைப்ப''[134] என்பார் இளங்கோ. எதிரூன்றினான் தானையோடு என்பார். பின்னர்த் தானைமறம், யானைமறம், குதிரை மறம் போன்ற துறைகளை நினைவில்கொண்டு,

''சிலைத்தோளாடவர் செருவேற் தடக்கையர்
கறைத்தோல் மறவர் கடுந்தேர்ஊருநர்
வெண்கோட்டியானையர் விரைபரிக் குதிரையர்
மண்கண் கெடுத்த இம் மாநிலப் பெருந்துகள்''[135]

என்பார்.

இயல்பான போர்க்களத்தைக் காட்சிப்படுத்தல் என்பதில்லாமல் போர்க்களத்தைக் குறிப்பிட்ட ஒரு முறையில் (புறத்திணை மரபில்) வருணிக்க எண்ணும் உத்தி முறையை இதன் மூலம் அறிந்து கொள்கிறோம்.

எனவேதான், போர்க்களத்தில் எரிபிணம், கவந்தம், பேய் மகள் பாணி, ஆடல், முன்தேர்க்குரவை, பின்தேர்க்குரவை, மறக்கள வேள்வி - போன்ற புறத்திணை வீரக்காட்சிகள் இடம் பெறுகின்றன.[136]

கட்டமைப்பில் புறத்திணை மரபு முக்கிய இடம் பெறுகிறது. தமிழ்ப் பண்பாட்டின் பழம் மரபினைப் புதிய தத்துவ மரபில் இணைப்பதும் மிக அடிப்படையான காப்பியப் போக்காக இருப்பதால் இப்புறத்திணைமரபு இந்த முறையில் இடம் பெறுகிறது. இதனாலேயே, சூளுரையும் போர்க் காட்சியும் கட்டமைப்புக் கூறுகளாக அமைகின்றன.

யாப்புப் பன்மை

ஓர் இலக்கிய வகையின் வகைத் தன்மையை இனங்காட்டக் கூடிய கூறாகவும் யாப்பு அமைவதுண்டு. சில குறிப்பிட்ட யாப்பு சில குறிப்பிட்ட இலக்கியவகைக்கு என விதிக்கப்பட்டிருக்கும் பாங்கினைத் தொல்காப்பியர் கருத்து மூலம் முன்னர் விளக்கப் பட்டது.

இனி, ஓர் இலக்கிய வகையில் தோன்றும் பல்வேறு படைப்புக் களுக்கேற்ற முறையில் யாப்புக்களைக் கவிஞன் அமைத்துக் கொள்வதுமுண்டு. இதனால் இந்த வகைக்கு இந்த யாப்புதான் என்ற கொள்கை வலுவிழந்துவிட்டது எனலாம். மணிமேகலை நிலை மண்டில ஆசிரியப்பா என்ற ஒரே யாப்பில் அமைந்துள்ளது. சிலப்பதிகாரத்திலோ பல யாப்புவகைகள் கையாளப் பட்டுள்ளன. ஆனால் இரண்டும் காப்பியங்களே. சிலப்பதிகாரத்தில், முதல் காதையான மங்கலவாழ்த்துப் பாடல் மயங்கிசைக் கொச்சகக் கலிப்பாவாக உள்ளது. மயங்கிசைக் கொச்சக் கலிப்பா என்பது நெகிழ்ச்சி உடைய யாப்பு வகை. கவிஞன் தான் கதை கூறும் முறைக்கேற்ப வரிகளை அமைத்துக்கொள்ள உதவுவது. எனவே, சோழனையும் புகாரையும் வாழ்த்தி, கண்ணகி - கோவலன் ஆகியோரை அறிமுகப்படுத்தி அவர்களுக்குத் திருமணம் நடை பெறப்போவதாகக் கூறி, திருமண நிகழ்ச்சியை விவரிக்க முடிகிறது.

ஓரளவு, முன்னிருப்போரிடம் நயமாக உரையாடும் பாங்கில், கூத்து முறைப்பாங்கில் - காப்பியத்தைத் தொடங்கிட இந்த யாப்பு முறையே பொருத்தமாக அமைகிறது.

இதன்பிறகு தொடர்ந்து 5 காதைகளில் நிலை மண்டில ஆசிரியப்பா இடம் பெறுகிறது.

மீண்டும் 7-ஆம் காதையில் கானல் வரியில் கொச்சகக்கலி இடம் பெறுகிறது. இதுபோலவே வேட்டுவவரி, ஆய்ச்சியர் குரவை குன்றக்குரவை, வாழ்த்துக்காதை, துன்பமாலை, ஊர்சூழ்வரி, ஆகியனவற்றிலும் கொச்சகக் கலி இடம் பெறுகிறது. இவற்றி லெல்லாம் கூத்து முறைப்பாங்கில் காப்பியக் கதைப்பகுதிகள் விளக்கப்படுவதால் இதற்கேற்ற முறையில் நெகிழ்ச்சியுடைய யாப்பு கையாளப்பட்டுள்ளது.

இனி, கூற்றும் மாற்றமும் இடைமிடைந்து வரக்கூடிய உறழ்கலி வழக்குரை காதையில் இடம் பெற்றிருப்பது பொருத்த மானதே எனலாம்.

கனாத்திறமுரைத்த காதை, வஞ்சினமாலை இரண்டும் கலி வெண்பாவில் உள்ளன. பிற யாவும் நிலைமண்டில ஆசிரியப் பாக்களே.

மொத்தம் 19 காதைகள் நிலைமண்டில ஆசிரியப்பாவில் உள்ளன.

8 காதைகள் கொச்சகக் கலியாக உள்ளன.

2 காதைகள் கலிவெண்பாவில் உள்ளன.

1 காதை உறழ்கலியில் உள்ளது. கொச்சகக் கலி, வெண்பா, உறழ்கலி யாவற்றிலும் நாடகப்பண்பு மேலோங்கி இருப்பதைக் காணலாம். கனாத்திறம் உரைத்த காதையில் எவ்வாறு காட்சி உருவாக்கம் காணப்படுகிறது என்பது முன்னரே விளக்கப் பட்டுள்ளது. இதுபோலவேதான் வஞ்சினமாலையும்.

மேற்கண்ட யாப்பு வேறுபாடுகளிலிருந்து கீழ்க்கண்ட முடிவு களுக்கு வரலாம்.

1. நாடகப்பண்பைக் காப்பியத்திற்கு மிகுதியாகத் தரும் போது கலிப்பாவினைக் கையாள்கிறார்.

2. இவை நாட்டுப்புறக் கூத்துவகைகளுடன் இணைந்து அமைந்துள்ளன.

3. உணர்ச்சி மிகுந்த சூழல்களையும், குறிப்பாய் உணர்த்தலையும் ஆசிரியப்பாக்களில் இடம் பெறச் செய்கிறார் எனலாம். இவ்வாறு கூறுவதால் ஆசிரியப்பாக்களில் முற்றிலும் நாடகப்பண்பு இல்லை என்றோ கலிப்பாக்களில் முற்றிலும் குறிப்பாய் உணர்த்தல் இல்லை என்றோ பொருள் அல்ல. இவற்றில் மேலோங்கியிருப்பது எது என்ற அடிப்படையிலேயே இவ் வேறுபாடு அமைகிறது.

நாட்டார் கூத்து மரபுகள்

விளக்கக் கதைகளாகப் பல நாட்டார் கதைகள் இடம் பெற்றிருக்கும் பாங்கு முன்னர் விளக்கப்பட்டது. நாட்டார் கதைகள் போலவே நாட்டார் கூத்து மரபும் இளங்கோவால் சிலப்பதிகாரத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

வேட்டுவவரி, ஆய்ச்சியர் குரவை, குன்றக் குரவை, ஆகியவை நாட்டு மக்களின் கூத்துக்களே. வேடர்களின் கூத்துப் பாடல் வேட்டுவவரி; குறிஞ்சி நிலக் குறமக்களின் கூத்து குன்றக் குரவை• முல்லை நில மக்களின் கூத்து ஆய்ச்சியர் குரவை. இவை போலக் கானல் வரியை நெய்தல் நில மக்களின் பாடல் மரபு எனலாம்.

இக்கூத்து மரபும் பாடல் மரபும் நாட்டார் மரபுகள் என்பதில் ஐயமில்லை. இளங்கோ அடிகள் இவற்றை. நாட்டார்களிடையே வழங்கப்படுகின்ற தூய நிலையில் அதே முறையில் தன் காப்பியத்தில் இடம் பெற வைக்கவில்லை. மாறாகக் காப்பியக் கதைப் போக்கில் முக்கியமான முனைகளாக இவற்றை மாற்றி அமைத்துள்ளார்.

இவை, குரவைகளின் வடிவத்தில் காட்சி அளித்தாலும் ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு வகையில் காப்பிய இயக்கத்தில் தனித்துவ அமைப்புடன் முக்கியப் பங்கு பெறுகின்றன.

கானல் வரிப்பாடல்களை விரிவாகக் காண்கிறோம். ஆனால் அவற்றினூடேதான் கோவலன்-மாதவி பிரிவு நாடகப்படுத்தப் படுகிறது. எனவே, நெய்தல் நில மக்களின் பழக்கத்திலுள்ள கானல் வரி இளங்கோவின் கானல் வரியாகத் தனித்தன்மை பெற்று, சிலப்பதிகாரத்திற்குள்ளடங்கி அதிலிருந்து சிறிதும் பிரிக்க முடியாத அங்கமாகி விடுகிறது.

இதே முறையில்தான், குன்றக் குரவை மூலம் கண்ணகியைக் குற மக்கள் தெய்வ நிலைப்படுத்தும் செயலும், ஆய்ச்சியர் குரவையில் கோவலன் சாவுக்குப் பின் அமையும் ஒரு துயர நாடகப் பின்புலமும், வேட்டுவவரியில் முல்லையும் குறிஞ்சியும் திரிந்த சுர நில மக்கள் மூலமாகத் தெய்வ நிலைக்கு உயர்த்தும் செயலும் நிகழ்கின்றன.

நாட்டார் மரபுகள் இவ்வாறாக இளங்கோவின் காப்பியத் தத்துவ மரபுடன் இணைகின்றன. நாட்டு மக்களின் வழிவழிப் பண்பாட்டு மரபுகள் பத்தினித் தெய்வ மரபுடன் இணைக்கப் படுகின்றன எனலாம். பழைய, புதிய பண்பாட்டு ஒருமைப்பாடு அமைந்த தளத்திலேயே கண்ணகி மூலம் இளங்கோ தம் தத்துவ மாளிகையை அமைத்துள்ளார் என்பதே இதன் பொருள்.

சிலப்பதிகாரம் மணிமேகலை ஆகிய இரண்டு நூல்களின் கட்டமைப்புக் கூறுகளிலிருந்து கீழ்க்கண்ட முடிபுகள் கொள்ள இயலும்;

1. தொடக்கம், வருணனை, பெண் பாத்திர முதன்மை போன்ற 9 கூறுகள் இரண்டிலும் காணப்படுகின்றன.

2. போதனை, தத்துவ விளக்கம் செய்வது என்ற நோக்கில், வேறு சில கூட்டமைப்புக் கூறுகளை மணிமேகலை கொள் கின்றது. இது போலவே, குறிப்பாய் உணர்த்தல், நாடகப் பண்பு ஊட்டல் என்ற அடிப்படையில் வேறு சில கூறுகளைச் சிலப்பதிகாரம் கொண்டுள்ளது.

3. இரண்டு கவிஞர்களும் இரண்டு வேறு திசைகளில் இயங்கு கின்றனர்.

4. இவர்களுக்குள் தத்துவ இயல்பான ஒருமைப்பாடு இல்லை.

5. அற்புதச் செயல்களையே மிகுதியான கட்டமைப்புக் கூறு களாகச் சாத்தனார் அமைத்துள்ளார். இளங்கோவோ நாட்டார் மரபுகளையே அமைத்துக் கொண்டுள்ளார்.

3. பாத்திரப்படைப்பு

நிகழ்ச்சிப்பின்னல், கட்டமைப்புக் கூறுகள் ஆகியவற்றை விரிவாகப் பார்த்த பின்னர்ப் பாத்திரப்படைப்புப்பற்றிய அடிப்படை யான போக்குகளை எளிதாக உணர்ந்து கொள்ள முடியும்.

பாத்திரங்கள் தோன்றும் முறை, இயங்கும்முறை ஆகியனவே பாத்திரப்படைப்பு முறையாகும். இதைத் தவிர பாத்திரங்களுக் கெனத் தனிநிலை அளவில் இருக்கும் வேறு பரிமாணங்களையும் கண்டறிந்து கொண்டால் காப்பியக் கவிஞன் பாத்திரங்களை உருவாக்கியதன் அடிப்படை நோக்கமும் முறையும் முழுமையாக வெளிப்படும் எனலாம்.

அடிப்படை நிலைகள்

காப்பிய நிகழ்ச்சிகளில் இடம்பெறும் பல்வேறு மாந்தர்களும் காப்பிய நோக்கு என்பதற்கேற்பவே கவிஞரால் படைக்கப்படுவர். எந்தக் காரணத்திற்காகக் காப்பியம் உருவாக்கப்பட்டதோ அந்தக் காரணத்துடன் பாத்திரங்கள் பிணைக்கப்பட்டிருப்பது முதல் முக்கியமான நிலையாகும். இனி, காப்பியநோக்கு என்ற நிலை அளவில் இணைந்திருக்கும் பாத்திரங்கள், புறநிலை அளவில் தத்தம் பண்பிற்கேற்ப இயல்புப் பரிமாணம் பெற்றிருத் தலும் கூடும். அதாவது, ஒவ்வொரு பாத்திரமும் தங்களின் தனி எல்லைகளுக்குள் தனித்துவப் பண்புடன் அமைந்திருக்கும்.

இவ்வாறு (1) தத்தம் தனி எல்லைக்குள் இயல்புப் பரி மாணம் கொண்டமைதலும் (2) காப்பிய முழு நிலையில் காப்பிய நோக்குடன் இணைவு கொண்டிருத்தலும் என இரண்டு பண்புகள் காப்பியப் பாத்திரங்களுக்கு இன்றியமையாதவை. இவற்றில் முதற் பண்பு, பாத்திரங்களின் புறத்தோற்றம், உணர்ச்சிகள், செயல்கள் போன்றவற்றை] நாடக முறையில் நிகழ்ச்சிகளோடு பொருத்திக்காட்டும் தன்மையாகும்; இரண்டாவது பண்பானது காப்பியத்தின் தத்துவ இழையுடன் கூடிய கருத்துநிலைச் சார்பை வெளிப்படுத்துவதாகும்.

மணிமேகலை: குறிக்கோள் விளக்கநிலை

இவ்விரண்டு பண்புகளில், சில காப்பியங்கள் ஒன்றையே முதன்மையாகப் பெறலாம். அவ்வாறு ஒன்றுமட்டும் முதன்மை பெறும்போது காப்பியத்தின் இலக்கியவீறு புலப்படாது. மணி மேகலையில் எல்லாப்பாத்திரங்களும், தத்துவ விளக்கத்திற்கான சான்றுகளே. பாத்திரங்களின் இயல்புப் பரிமாணம் மிகக் குறை வாகவே வெளிப்பட்டுள்ளது.

சுதமதி, காயசண்டிகை, ஆதிரை, சாதுவன், மாதவி, உதயகுமரன், அறவண அடிகள் - என எல்லாக் காப்பிய மாந்தர்களும் ஓரோருவகையில் தத்துவ விளக்கமாக மட்டும் அமைபவர்களே, தத்தம் எல்லைக்குள் கொள்ளக்கூடிய இயல்புப் பரிமாணம் பெறவில்லை. இதற்குக் காரணமே காப்பியத்தின் முழு அமைப்பும் இயங்கும் முறையும்தான். தத்துவ விளக்கக் கதைகளின் தொகுப்பாகவே பாத்திரங்கள் பற்றிய கதைகள் அமைந்துவிட்டதால், தனிநபர் என்ற நிலையில் இவர்களின் அகப்புற மன நுட்பங்களையும், வாழ்நிலைகளையும் காப்பியப் போக்குடன் இணைத்துப் பரந்த அளவில் காணமுடியவில்லை உதயகுமாரன் செயல்பாங்கினைச் சாத்தனார் ஓரளவு நன்றாகக் காட்ட முயல்கிறார். யானையை அடக்கி வரும் உதயகுமாரன், ஒருவன் மூலம் மணிமேகலை உவவனம் புகுந்த செய்தியை அறிந்துகொள்கிறான். மணிமேகலையின் குடும்பத் துயர்கேட்டு வருந்தி யாழ் மீட்டி இருப்பவனாக எட்டி குமாரன் என்பவன் படைக்கபபட்டுள்ளான்[1]. இப்படி ஒரு சூழலைச் சாத்தனார் படைத்துக் கொள்கிறார். எட்டி குமாரன் மூலம் விவரம் அறிந்ததும்,

''மதுமலர்த்தாரோன் மனமகிழ் வெய்தி
ஆங்கவள் தன்னைஎன் அணித்தேர் ஏற்றி
ஈங்கியான் வருவேன் ....''[2]

என மிகச் சாதாரணமாகக் கூறிக்கொண்டு செல்கிறான், கணிகையரிடம் அரசன் மகன் கொள்ளக்கூடிய எளிதான முறையிலேயே உதயகுமாரன் செல்கிறான். அவன் செயல்கள் யாவும், மணிமேகலையை வலிந்து கைப்பற்ற முனையும் செயல்களாகவே உள்ளன. அவன் சாவிற்குப் பின்னர், மன்னனைச் சமாதானப்படுத்தி நீதியைக் காக்க முனையும் முனிவர்கள், மன்னனிடம், காம வயப்பட்டுத் தவறாக நடந்து கொண்ட அரசகுமாரர்களின் கதைகளைக் கூறுகின்றனர். அவர்கள் கூறும் காந்தன் மகன் ககந்தன் கதைபோலவே உதயகுமாரன் செயலும் இருப்பதாக உணர்த்துகின்றனர்[3]. எனவே, காமவயப்பட்டு வலிந்துகைக்கொள்ளுதல் என்பதை விளக்குவதே உதயகுமரன் பாத்திரப்படைப்பிலும் அடிப்படைக் கருத்தாக அமைகிறது. வலிந்துகொள்ளுதலின் துயர விளைவினைக் காயசண்டிகை கதையும் உணர்த்துகிறது.

சுதமதி அறிவுரை கூறுகிறாள்; மணிமேகலை அறிவுரை கூறுகிறாள்; ஆங்காங்கே தெய்வங்கள் தோன்றி உண்மைகள் உணர்த்துகின்றன. அறவண அடிகள் பழம்பிறப்புண்மையையும்

தத்துவ விளக்கத்தையும் உணர்த்துகின்றார். காப்பியப் பாத்திரங்கள் யாவும் தத்துவ விளக்கம் செய்பவையாகவும், அல்லது அதனை வெளிப்படுத்தும் கருவிகளாகவும் மட்டும் அமைந்துள்ளன. இதற்கேற்பவே சுகந்தன் - மாருதி கதை படைக்கப்படுகிறது. சுகந்தன் - மாருதி கதையைக் கூறும்போது சாத்தனார் கூறும் சில கருத்துக்கள் முக்கியமானவை. பிறன் உள்ளத்தில் தான் புகுந்திடக்கூடிய நிலைக்கு ஆளாகிவிட்டேனே என்று பூதசதுக்கம் புகுந்து அரற்றி உரைக்கிறாள் மாருதி. அப்போது மாபெரும்பூதம் தோன்றி அவளுக்குக் கீழ்க்கண்டவாறு உரைக்கிறது.

''தெய்வம் தொழாஅள் கொழுநற் றொழுதெழுவாள்
பெய்யெனப் பெய்யும் பெருமழை என்ற அப்
பொய்யில் புலவன் பொருளுரை தேறாய்
பிசியும் நொடியும் பிறர்வாய்க் கேட்டு
விசிபிணி முழவின் விழாக்கோள் விரும்பி
கடவுள் பேணல் கடவியை யாகலின்
மடவரல் ஏவ மழையும் பெய்யாது
நிறையுடைப் பெண்டிர்தம்மே போலப்
பிறர் நெஞ்சு சுடூஉம் பெற்றியு மில்லை
ஆங்கவை ஒழிகுவை ஆயின் ஆயிழை
ஓங்கிரு வானத்து மழையுநின் மொழியது
பெட்டாங் கொழுகும் பெண்டிரைப் போல
கட்டா துன்னை என் கடுந்தொழிற்பாசம்''[4]

என்கிறது. பிசியும் நொடியும் பிறர்வாய்க் கேட்டு விசிபிணி முழவின் விழாக் கோள் விரும்புதல் ஒரு பெண்ணுக்குக் கூடாது என்ற கருத்தினையும் சாத்தனார் மாருதி கதை மூலம் கூறுகிறார். வலிந்து கைப்பற்றிய சுகந்தன் அழிக்கப்பட்ட நியாயத்தைச் சுட்டிக் காட்டும் போது சமுதாயத்தில் பெண்கள் பின்பற்ற வேண்டிய நெறியையும் சாத்தனார் விளக்குகிறார்.

எனவே, பாத்திரப்படைப்பிற்குத் துணை செய்யும் நோக்கில் படைக்கப்பட்டுள்ளது போல் தோன்றும் கதைகள் கூடத் தம்மள வில் தனித்த கொள்கையை விளக்குவனவாக அமைந்துள்ளன. கொள்கை விளக்கம் என்பதற்கு முதன்மையான இடமும், இதன் வழியே பாத்திரங்களை இருத்தி அமைவதுமே பாத்திரப் படைப் பின் முக்கியப் போக்காக மணிமேகலையில் காணப்படுகிறது.

மணிமேகலை என்ற காப்பியத் தலைவியும் கூட இப்படிப்பட்ட குறிக்கோளின் வெளியீடுபோலவே படைக்கப்பட்டு விடுகிறாள். உதயகுமாரன்பால் தன்மனம் செல்வதை உணர்கிறாள்; அவன் சாவிற்கு வருந்துகிறாள்.[5] ஆயினும் இந்தப் பற்றிலிருந்து உடனே விடுபட்டு விடுகிறாள்.[6] அவளுடைய பணியை மீண்டும் மீண்டும் தெய்வங்கள் அவளுக்கு உணர்த்துகின்றன.[7]

பழம்பிறப்புணர்ந்து பற்றறுத்து, பசிப்பிணி போக்கி, பௌத்தத் தருமத்தை நிலைநாட்டி, துறவு மேற்கொள்ளும் ஒரு குறிக்கோளின் மாதிரியாக மட்டுமே அவள் காட்சி அளிக்கிறாள். இதுவே பௌத்தக் குறிக்கோள்.

வாழ்நிலைகளின் அக ஊற்றுக்குள் காட்சியளிக்கும் பல்வேறு நிறங்களோ அலை அடிப்புக்களோ பாத்திரங்களின் பண்புகளிலும் செயல்களிலும் வெளிப்படவில்லை.

சோழமன்னன் அரசவையில் காட்சியளித்தல், பொழில் விளையாட்டைக் காணல் என்பவற்றைக் கூறி 'ஓர் அரசன்' பாத்திரப் பின்னணியை ஓரளவு உருவாக்கினாலும் அடுத்தநிலையில் அவனும் போதனைகளைச் செவியேற்றுச் செயல்படும் தத்துவம் அல்லது நீதியின் வெளியீடாகவே படைக்கப்பட்டுள்ளான்.

எனவே, மணிமேகலையில் எல்லாப் பாத்திரங்களும் கொள்கை விளக்கக் குறியீடுகளாக மட்டுமே படைக்கப்பட்டுள்ளன.

சிலப்பதிகாரம் : இரண்டு நிலைகள்

சிலப்பதிகாரத்திலும் பாத்திரங்கள் கொள்கை ஆற்றலை உணர்த்துவதற்காகப் படைக்கப்பட்டவைகள்தாம். ஆனால், அவை வாழ்கின்றன. அவற்றின் பிற பரிமாணங்களும் வெளிப்படுகின்றன. அவற்றின் வாழ்க்கை வாழ்க்கையாக அமைந்து, தத்துவத்தைக் குறிப்பாக உணர்த்திச் செல்கின்றன. இந்த இரு நிலை முறையில் அமைவதால் பாத்திரங்களின் உணர்ச்சி நிலைகளை நிகழ்ச்சிப் பின்னலுக்கேற்ப இயக்கிச் செல்கிறார் ஆசிரியர். நிகழ்ச்சிப் பின்னலிலிருந்து பிரித்துக்காண முடியாத அளவு பாத்திரப் படைப்பு உயிர்ப்புடன் அமைந்து விடுகிறது.

இதுவே, சிலப்பதிகாரப் பாத்திரப் படைப்பின் அடிப்படை நெறி.

இந்நெறியில் செல்லும் போது பாத்திரங்களின் குணங்களைத் தேடித் துருவி அறிந்து கொள்ள வேண்டிய பட்டி மன்றத் துப்பறியும் வேலை தேவையில்லை; மர்மக்கதைப் போக்கிற்கு இங்கே இடம் இல்லை.

''அவளுந்தான்
போதிலார் திருவினாள் புகழுடை வடிவென்றும்
தீதிலா வடமீனின் திறமிவள் திறமென்றும்
மாதரார் தொழுதேத்த வயங்கிய பெருங்குணத்துக்
காதலாள் பெயர்மன்னுங் கண்ணகி என்பாள் மன்னோ''[8]

என்ற அறிமுகம் கண்ணகி பாத்திரத் தன்மையை முழுமையாக்கிக் காட்டி விடுகிறது. இது போலவே,

''மண்தேய்த்த புகழினான் மதிமுக மடவார்தம்
பண்தேய்த்த மொழியினார் ஆயத்துப் பாராட்டிக்
கண்டேத்துஞ் செவ்வேளென் றிசை போக்கிக் காதலாற்
கொண்டேத்துங் கிழமையான் கோவலனென்பான்
மன்னோ''[9]

என்ற கோவலன் பற்றிய அறிமுகம் அவனைப் பற்றி விளக்கி விடுகிறது.

இதன் பின்வரும் காப்பிய நிகழ்ச்சிகளில் காணப் போவது, பாத்திரங்களின் பண்பை எங்கே எப்படிச் சொல்கிறார் கவிஞர் என்பதேயாகும்.

தீராக்காதலின் குறியாக் கட்டுரை கூறும் கோவலன்,

''மாதவி தன்னோடு
அணைவுறு வைகலின் அயர்ந்தனன் மயங்கி
விடுதல் அறியா விருப்பினன் ஆயினன்
வடுநீங்குச் சிறப்பிற்றம் மனையக மறந்தென்''[10]

என, ஆடல் மகளை அணைந்து அயர்ந்து மயங்கி மனையகம் மறக்கிறான். ஆடலும் பாடலும் மாதவியின் மாமலர் நெடுங் கண்ணும் இவ்வாறு அவனை மாற்றுகின்றன. கோவலன் ஒரு குழந்தைக்குத் தந்தையான செய்தியை முதலில் இளங்கோ கூற வில்லை. மாதவியும் - கோவலனும் இணைந்து மகிழ்ந்ததை மட்டுமே கூறி, அடுத்து அவர்களின் பிரிவினைப் பின்னணி அமைத்து விளக்குகிறார்.

பிரிவதற்கான காரணம் எதுவென இளங்கோ கூறவில்லை. ஆனால், 'ஆடலும் கோலமும் அணியும் கடைக்கொள, ஊடற் கோலமோடு இருந்தோன் உவப்ப'[11] மாதவி செயல்படுகிறாள்.

ஆடலும் கோலமும் அவன் ஊடக் காரணமாகி விடுகின்றன. இந்த கூடல் ஓர் இந்திரவிழா நாளில் முற்றி 'மாயப் பொய் பல கூட்டும் மாயத்தாள்' எனப் பேச வைத்து அவளைப் பிரிய வைக்கிறது.[12] அவள் ஆடிய வரிக் கோல ஆட்டங்களையெல்லாம் கூறி, "ஆடல் மகளே ஆதலின் ஆயிழை பாடு பெற்றன அப்பைந்தொடி தனக்கென,"[13] எனச் சினந்து கூறி மாதவியை முற்றாக மறுக்க வைக்கிறது. இதே உணர்ச்சி வேகத்தில் கண்ணகியிடம் வந்து இரவு விடியுமுன் மதுரைக்கும் புறப்பட்டு விட வைக்கிறது.[14] ஆக முதலாவதாகக் கோவலனை உணர்ச்சிப் போராட்டம் மிகுந்தவனாக இளங்கோ படைக்கிறார். கண்ணகி போல மாதவி முழு அளவில் அவனுக்கு மட்டும் உடைமையாகி விடவில்லை. அவள் இன்னமும் பொது மன்றில் ஆடி வருகிறாள் அவள் ஆட்டம் இன்னும் எல்லோருக்கும் சொந்தம்தான். ஊரார் முன் ஆடுபவளின் மனதைப் புரிந்து கொள்ள முடியாமல் போய் விடுகிறான். அவன் சார்ந்துள்ள சமுதாயத்தின் ஆடம்பர வாழ்வும், காம வாழ்வும் இதற்குக் காரணமாகின்றன. அவன் மனக் குழப்பத்தில் வீழ்கிறான். அவனால் அவன் கால நாகரிகத்தை மீற முடியவில்லை. இக்காரணத்தைக் குறிப்பாகவே இளங்கோ உணர்த்துகிறார்.

"நகையாடயத்து நன்மொழி திளைத்துக்
குரல்வாய்ப் பாணரொடு நகரப்பரத்தரொடு
திரிதருமரபிற் கோவலன்"[15]

என இளங்கோ கூறுவதற்கேற்ப வாழ்ந்தவனின் மனப் போராட்ட வெளிப்பாடாகவே மாதவியைப் பிரிதல் அமைந்து விடுகிறது.

கனாத்திறமுரைத்த காதை வரை உணர்ச்சிப் போராட்ட வயப்பட்டுச் செயல்படுபவனாகக் காட்டப்படும் கோவலன் அதன் பிறகு முற்றிலும் வேறு முறையில் காட்டப்படுகிறான்.

கவுந்தி அடிகள் சந்திப்பு ஏற்படுகிறது. சாரணரைச் சந்திக்கிறான். வயந்தமாலை வடிவில் வந்த வனசாரிணியை மந்திரத்தால் வெல்கிறான்.[15அ] அவனைக் "குன்றாக் கொள்கைக் கோவலன்"[16] எனக் கூறத் தொடங்கி விடுகிறார் இளங்கோ.

மந்திர ஆற்றல் உடையவனான கோவலன், மாதவியின் கடிதத்தைக் கண்டு அவளிடம் தவறு இல்லை என உணர்ந்து தலை கீழாக மாறுகிறான்.[16அ] மாடலன் வந்த பிறகு அவனுடைய கருணையும் வீரமும் பிரம்மாண்டமானதாகத் தெரிய வருகிறது மாபெரும் தலைவனான கோவலன் கள்வனாகக் குற்றஞ் சாட்டப்

பட்டு எதுவும் எதிர்த்துப் பேசாத நிலையில் கொல்லப்படுகிறான்[17]. அவன்மீது இரக்கத்தையும் மதிப்பையும் ஏற்படுத்திய பிறகு அவன் சாவினை இவ்வாறு இளங்கோ காட்டுகிறார் என்பது முன்னர் நிகழ்ச்சிப் பின்னல் பகுதியில் விரிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளது.

கோவலன் என்ற பாத்திரத்தின் எந்தெந்தக் கூறுகளை எந்தெந்த வரிசை முறைப்படி கூறுகிறார் என்று பார்த்தால் இவ்வாறு கூறுவதற்கான காரணத்தை அறியமுடியும். அவனுடைய உணர்ச்சிப் போராட்டங்களை முதலில் காட்டி அவன் மனமாற்றத்தையும், பெருமையையும் பின்னர்க் காட்டி இறுதியில் வீழ்ச்சியைக் காட்டுவதைப் பார்க்கும்போது நிகழ்ச்சிப் போக்கிற்கு நாடகப் பண்பேற்றி அவல உணர்ச்சியை உருவாக்குவதே இளங்கோவின் நோக்கமாக உள்ளதை அறிய முடிகிறது. இவ்வுணர்ச்சி உருவாக்கம் தொல்காப்பியரின் மெய்ப்பாட்டியலுக்கேற்ப இருப்பதாகவும் கூறுவர்.[18] கோவலனுடைய அறிமுகப் பகுதியில் விளக்கப்பட்ட அடிப்படைக் குணங்களை, இந்த நோக்கத்திற்கேற்ப விரிவுபடுத்திக் கொள்கிறார் இளங்கோ.

கண்ணகியின் பாத்திரப்படைப்பு, சற்று மாறுபட்டது. வீர பத்தினியாகப் படைக்கப்பட வேண்டியவள். அறிமுகப்பகுதியில் அவளின் கற்புத்தளம் காட்டப்பட்டுவிட்டது. இதற்கேற்பவே பின்னர் இளங்கோ அவளைக் காட்டிப்போகிறார்.

கோவலன் பிரிந்தபிறகு அவளை மௌனத் துயராகவே இளங்கோ காட்டுகிறார். பாதம் முதல் கூந்தல் வரை கோலமிழந்து, சிரிப்பிழந்து காட்சியளிக்கிறாள்.

"அஞ்செஞ் சீறடி அணிசிலம் பொழிய
மென்றுகில் அல்குல் மேகலை நீங்கக்
கொங்கை முன்றில் குங்கும மெழுதாள்
மங்கல அணியிற் பிறிதணி மகிழாள்
கொடுங்குழை துறந்து வடிந்துவீழ் காதினள்
திங்கள் வாண்முகம் சிறுவியர் பிரிய
செங்கயல் நெடுங்கண் அஞ்சனம் மறப்பப்
பவள வாணுதல் திலக மிழப்பத்
தவள வாணகை, கோவலன் இழப்ப
மையிருங் கூந்தல் நெய்யணி மறப்ப
கையறு நெஞ்சத்துக் கண்ணகி"[19]

மௌனத் துயர்க் கண்ணகியை அவளின் கோலமற்ற காட்சிமூலம் காட்டுகிறார்.

இனி, கணவனுடன் மதுரைக்குச் சென்றதுவரை அவளுடைய மென்மைத் தன்மையையே காட்டுகிறார்.

''நலம்கேழ் முறுவல் நகைமுகம் காட்டிச்
சிலம்புள கொண்மென ......''[20]

''முதிராக் கிளவியின் முள்ளெயிறிலங்க
மதுரை மூதூர் யாதென வினவ''[21]

''பாடகச் சிறடி பரற்பகை உழவா''[22]

''வெயினிறம் பொறாஅ மெல்லியற்கொண்டு''[23]

''தீமொழிகேட்டுச் செவியகம் புதைத்துக்
காதலன் முன்னர்க் கண்ணகி நடுங்க''[24]

''இறுங்கொடி நுசுப்போடு இணைந்தடி வருந்தி
நறும்பல் கூந்தல் சிறும்பல உயிர்த்தாங்கு''[25]

''திருமுகம் வியர்த்தது செங்கண் சேந்தன
கரிபுற வட்டில் கண்டனன் பெயர''[26]

''கையறி மடமையிற் காதலற் காக்கி''[27]

போன்ற குறிப்புக்கள் மூலம் கண்ணகியின் புன்முறுவல், மெல்லியல்பு ஆகியவற்றையே இளங்கோ காட்டுகிறார். மௌனத் துயர், புன்முறுவல், மென்மை ஆகியவற்றைக் காட்சிப்படுத்திய பின்னர், கோவலன் இறந்தபிறகு, கண்ணகியை முழுதுமாக நாடகப் பாத்திரமாக்கி விடுகிறார் இளங்கோ. கணவன் கொலை கேட்டு தன்மனம் உயிர்ப்பதைக் கூறுவது[28] ஊர் வீதிகளில் பேசி வருவது[29], பாண்டியனுடன் பேசுவது[30] யாவுமே நாடக இயல் கொண்ட வீரபத்தினியின் வெளிப்பாடாக உள்ளன.

கற்பு மகளிரின் மௌனத்துயர், மெல்லியல்பு, வீரபத்தினித் தன்மையின் சக்தி இரண்டையும் கண்ணகி என்ற பாத்திரப் படைப்பில் இளங்கோ இணைத்துக் காட்டுகிறார். இறுதியில் வீரபத்தினியே, வினை முதன்மையை ஏற்றுத் தென்னவன் தீதிலன் என்று கூறி அமைதி அடைகிறாள். இது குறிக்கோள் நிலை யாகும்.

உணர்ச்சிப் போராட்ட நிலை. அந்நிலை மறைந்து அமைதி யான நிலை ஆகிய இரண்டினைக் கோவலனிடம் காண்கிறோம்.

மௌனமான மென்மைநிலை, அழிக்கும் ஆற்றல் கொண்ட சக்தி நிலை ஆகிய இரண்டினைக் கண்ணகியிடம் காண்கிறோம்.

இதுபோலவே, கலையும், காமமும் நிறைந்த அனுபவநிலை, அந்நிலை மறைந்து குலப்பிறப்புணர்ச்சியால் குறுகிப்போன நிலை - ஆகிய இரண்டினை மாதவியிடம் காண்கிறோம்.

மாதவியைப் பற்றிச் சொல்லும் போது திரும்பத் திரும்ப ''மாமலர் நெடுங்கண் மாதவி''[31] என்பார் இளங்கோ.

''பொன்னியல் பூங்கொடி புரிந்துடன் வகுத்தென
நாட்டிய நன்னூல் நன்குகடைப்பிடித்துக்
காட்டினள் ஆதலின்''[32]

எனக் கலையில் முதன்மையானவளாகக் காட்டப்படும், அழகிய நீண்ட கண்களை உடைய மாதவி, கோவலனுடன் இன்பப் புணர்ச்சியுள் ஈடுபட்ட நிலையையும் இளங்கோ காட்டுகிறார்.

''பல்பூஞ்சேக்கை பள்ளியுட் பொலிந்து
செந்துகிர்க் கோவை சென்றேந்து அல்குல்
அந்துகில் மேகலை அசைந்தன வருந்த
நிலவுப் பயன்கொள்ளும் நெடுநிலாமுற்றத்துக்
கலவியும் புலவியும் காதலற் களித்தாங்கு
ஆர்வ நெஞ்சமொடு கோவலற்கெதிரி
கோலங் கொண்ட மாதவி''[33]

என்பார் இளங்கோ. கோவலனுக்கும் மாதவிக்கும் இடையே இருந்த உறவில் காமத்திளைப்பு என்பது முக்கியமானது.

கானல்வரி பாடும் போது கோவலன் பாடலைக் கேட்டு அவளும்,

''கலவியால் மகிழ்ந்தாற்போல் புலவியால் யாழ்வாங்கி''[34]

பாடினாள் என்பார். மீண்டும், பிரிந்து சென்ற கோவலனுக்குக் கடிதம் எழுதும் போது,

''பண்ணும் திறனும் புறங்கூறு நாவில்
தளைவாய் அவிழ்ந்த தனிப்படு காமத்து
விளையா மழலையின் விரித்துரை எழுதி''[35]

என்பார் இளங்கோ.

கலையும் காமமும் நிறைந்தவளான மாதவி, கோவலன் வெறுத்துப் பிரிந்து மதுரைக்குச் சென்றபின், வயந்தமாலை யிடம் விவரம் தெரிந்து,

''பசந்த மேனியள் படர் நோ யுற்று
நெடுநிலை மாடத் திடைநிலத் தாங்கோர்
படையமை சேக்கைப் பள்ளியுள் வீழ்ந்ததும்''[36]

என அவள் வேதனையையும் காட்டுகிறார். இந்த வேதனைக் குப்பின், 2-ஆம் கடிதம் எழுதிக் கோசிகனிடம் கொடுத்தனுப்பு கிறாள். அக்கடிதத்தைக் கோவலனிடம் தரும்போதே,

''மலர்க்கையான் எழுதிக்
கண்மணி அனையாற்குக் காட்டுக''[37]

என்று அவள் கூறியதாக இளங்கோ அமைக்கிறார். கடிதத்திலோ, கூனிக் குறுகிப்போன தன் நிலையை வெளிப்படுத்துகிறாள் மாதவி.

''அடிகள்முன்னர் யானடி வீழ்ந்தேன்
வடியாக் கிளவி மனக்கொளல் வேண்டும்
குரவர்பணி அன்றியும் குலப்பிறப்பாட்டியோ(டு)
இரவிடைக் கழிதற் கென்பிழைப் பறியாது
கையறு நெஞ்சங் கடியல் வேண்டும்
பொய்தீர் காட்சிப் புரையோய் போற்றி''[38]

என எழுதுகிறாள். பெரும் வணக்க உணர்வும், சிறிதும் காம உணர்வு இல்லாத ஒடுங்கிய நிலையும், 'குலப்பிறப்பாட்டியோடு' என்பதன் மூலம் தன் குலத்தை எண்ணி மாதவி மனதுள்படும் வேதனையும் இக்கடிதத்தில் வெளிப்படுகின்றன. இதனைக் காட்டவே கோசிகனை இளங்கோ உருவாக்கியுள்ளார். மாதவி பாத்திரப் படைப்பிற்குத் துணையாகவே கோசிகன் பாத்திரம் படைக்கப்பட்டுள்ளது.

இவ்வாறு மாதவியைப் படைத்துக் காட்டுகிறார் இளங்கோ.

மதுரையில் பாண்டியன் - அவன் மனைவி ஆகியோரையும் ஒரு குடும்ப உணர்வுப் பின்னணியிலேயே காட்டிச் சிக்கலை உருவாக வைக்கிறார். பாண்டியனிடம் ஊடல் கொண்டு அவன் மனைவி செல்வதாகவும் அவளை அமைதிப்படுத்த பாண்டியன் செல்லும்போது பொற்கொல்லன் வருவதாகவும் ஒரு பின்னணியை அமைக்கிறார்.[39]

சேரன் செங்குட்டுவனும், வீர உணர்வுடையவனாகவும், செருக்குடையவனாகவும்,[40] பின்னர் செருக்கழிபவனாகவும்[41] காட்டப்படுகிறான். வீரபத்தினி, இறுதியில் அமைதி அடைந்தது போன்றது இது.

இதுபோலவே, மாதரியை ஆயர்குலத்துக்கேற்ற முறையில் அன்புடையவளாகப் படைக்கிறார்.

எனவே, கோவலன், கண்ணகி, மாதவி, பாண்டியன் - அவன் மனைவி, மாதரி ஆகிய பாத்திரங்களை வாழும் பாத்திரங்களாகவே காணமுடிகிறது.

இவர்களின் வாழ்வில் சிக்கல் தோன்றி அழிவுகள் நேர்கின்றன. இந்த அழிவுகளை இவர்களுடைய அன்பு உணர்வு கொண்ட வாழ்வுப் பின்னணியோடு முழுமைப்படுத்திக் காட்டுவதே இளங்கோவின் பாத்திரப் படைப்பின் தனித்துவமாகும்.

சேரன் செங்குட்டுவனின் வீரச்செருக்கை ஓரளவு படைத்துக் காட்டினாலும், அவன் பாத்திரத்தைத் தன் தத்நவ விளக்கத்திற்கேற்ற முறையிலேயே இளங்கோ அமைத்துக் கொள்கிறார். ஆகவே, சாத்தனாரைப்போலத் தத்துவ விளக்கப் பாத்திரங்களையும் இளங்கோ படைத்துள்ளமையைக் காண்கிறோம்.

கவுந்தி, தேவந்தி, மாடலன், மாங்காட்டு மறையோன் ஆகியோர் இவ்வாறு தத்துவ விளக்கப் பாத்திரங்களாகவே படைக்கப்பட்டுள்ளனர்.

இப்படைப்பில் உள்ள சிறப்பான கூடுதல் பண்பு என்னவென்றால், காப்பிய நிகழ்ச்சிப் போக்கோடு இணைந்தே இப்பாத்திரங்கள் வருகின்றன.

கவுந்தி அடிகள் வழிகாட்டுவதன் மூலம் சமணக் கொள்கைகளைக் கூறுகிறாள். மாங்காட்டு மறையோனுக்குப் பதில் சொல்லுகிறாள். கவுந்தி-மாங்காட்டு மறையோன் பேச்சுக்கள் ஒருசமய வாதம் போல இடம் பெறுகின்றன.[42] வைணவனான மாங்காட்டு மறையோன் மதுரைக்குச் செல்லும் வழிகளைச் சொல்லுகிறான். சொல்லும்போது பிலம் ஒன்றுபற்றிக் கூறுகிறான். அங்குள்ள பொய்கைகள்பற்றிக் கூறுகிறான். புண்ணிய சரவணம், பவகாரணி, இட்டசித்தி என்ற மூன்று பொய்கைகளைப்பற்றிக் கூறுகிறான். புண்ணிய சரவணம் மூழ்கினால் ஐந்திரவியாகரண அறிவு கிடைக்கும். பவகாரணியில் மூழ்கினால் பழம் பிறப்புப் பற்றி அறியமுடியும். இட்டசித்தியில் மூழ்கினால் நினைத்ததை எய்தலாம் என்கிறான்; இனி, பிலம்புக வேண்டுமென்றால் மலையை மும்முறை வலம்வர வேண்டும், வந்தால் வரோத்தமை என்ற தெய்வம் தோன்றி,

''இம்மைக் கின்பமும் மறுமைக் கின்பமும்
இம்மையும் மறுமையும் இரண்டு மின்றியோர்
செம்மையி னிற்பதும் செப்புமின்''[43]

எனக்கேட்கும்; சரியாக விடை சொன்னால் பிலக்கதவு திறக்கும். மீண்டும் அங்குள்ள இரட்டைக் கதவொன்றில் வட்டிகைப் பூங்கொடி தோன்றி,

''இறுதியில் இன்பம் எனக்கீங் குரைத்தாற்
பெறுதிர் போலுநீர் பேணிய பொருளெனும்''[44]

எனக்கேட்கும். விடை உரைத்தால் அப்பூங்கொடி மூன்று பொய்கைகளைக் காட்டும். பின்னர் பொய்கையில் நீராடிப் பயன் பெறலாம். அல்லது அம்மலை மீது நின்றோனுடைய (திருமால்) திருவடியை எண்ணிப் பிறவித்துன்பம் நீங்கிப் பரம பதம் சேரலாம் என மாங்காட்டு மறையோன் கூறுகிறான்.

வைதிக நெறிப்பட்ட வைணவ நெறியின் முறையில் பிறவித் துன்பம் போக்குவது பற்றி மாங்காட்டு மறையோன்மூலம் கூற வைத்து அதற்கு எதிர்வாதம் போலக் கவுந்தியைப் பேசவைக்கிறார் இளங்கோ. கவுந்தியோ மறையோன் கூறியதை முற்றிலும் மறுத்துப் பேசுகிறாள்.

இப்பிறப்பு வாழ்க்கையின் மூலம் பழம்பிறப்பை உணர்ந்து கொள்ளலாம், அதற்குப் பிலம்புக வேண்டாம் என்றும், வாய்மையின் வழாது மன்னுயிர் ஓம்பினால் அருப்பொருள் எய்தும் 'என்றும் கூறுகிறாள்.[45] பிலம்புகுதல், பொய்கையில் ஆடல், இறைவனடி சேர்தல் - ஆகியவற்றால் பிறவித்துன்பம் தொலையாது என்பதே கவுந்தியின் வாதம். தேவந்திக்குக் கண்ணகி கூறிய மறுப்புக்களும் இங்கே நினையத்தக்கன. இறைவன் அடியைச் சேர்தலும், சில சடங்குகளில் ஈடுபடுதலுமே போதும் என்ற வைதிக நெறிக்கு மாறாக இப்பிறப்பில் வாய்மை வழாது மன்னுயிர் ஓம்புதலே சிறப்பு என்ற கருத்து கவுந்தியால் கூறப்படுகிறது.

இளங்கோ தன் கருத்தை நேரடியாகக் கூறாமல் இவ் விவாதத்தை ஏற்படுத்திக் கவுந்தியின் விடை மூலமாக எது சிறந்தது என்பதை உணருமாறு குறிப்பாக அமைத்துவிடுகிறார்.

மாடலன் பாத்திரத்தைப் பல்வேறு நிலைகளில் பயன்படுமாறு அமையப் படைத்து கொண்டுள்ளார். அவை:

1. கோவலனின் அருமை பெருமைகளை மாடலன் மூலமே கூற வைத்துக் கருணை மறவனாகவும், செல்லாச் செல்வனாகவும், இல்லோர் செம்மலாகவும் கோவலன் பாத்திரப் படைப்பை முழுமையாக்குகிறார்.[46]

2 பாண்டியன் இறந்த பிறகு நிகழ்ந்த மதுரை நிகழ்ச்சிகள், கோவலன் குடும்ப நிகழ்ச்சிகள் ஆகியவற்றைக் கூற மாடலனைப் பயன்படுத்திக் கொள்கிறார்.[47] இமயத்தில் கல் லெடுத்துப் பாடி வீட்டில் இருந்த செங்குட்டுவனிடம் மாடலன் பேசும் போது இந்த விவரங்களைக் கூறுகிறார்.

''மாதவி மடந்தை கானற்பாணி கனக விசயர்தம் முடித் தலை நெரித்தது''[48] என விடுகதை போலக் கூறியவாறு செங்குட்டுவனிடம் வருகிறான் மாடலன். இவ்வாறு வர வைத்து அவனுடன் செங்குட்டுவன் உரையாடும் பின்னணியில் மதுரை, புகார் நிகழ்ச்சிகளை இளங்கோ கூறி விடுகிறார்.

3. செங்குட்டுவனின் சினத்தை அடக்கி அறிவுறுத்தி அவனை மறக்களவேள்வி புரியாமல் அறக்கள வேள்வியில் ஈடுபடுத்து பவனாகவும் மாடலன் படைக்கப்பட்டுள்ளான். வாழ்வின் நிலையாமையை விளக்கிக் கூறுகிறான்.[49]

மீண்டும் கண்ணகி கோயிலில் தேவந்தி பற்றிச் செங்குட்டுவனிடம் விளக்குவதும்[50], அரட்டன் செட்டி மக்கள் மீது நீர் தெளித்து மறு பிறப்பை உணர்த்துவதும்[51] இவன் மூலமே செய்யப்படுகின்றன.

வைதிக நெறியின் கடவுள் கொள்கையை எதிர்த்துக் கவுந்தி அடிகள் விவாதம் புரிகிறாள்.

மாடலனோ நிலையாமையை விளக்கிக் கூறி வேள்விச் சடங்கு இயற்றச் சொல்கிறான். செங்குட்டுவனும் இயற்று கிறான்.

4. சமண சமயம், வைதிகச் சடங்கு நெறிகளுடன் இணையும் போக்கினைக் கவுந்தி, மாடலன் ஆகிய பாத்திரப் படைப்பின் மூலம் காண முடிகிறது. மறு பிறப்புக் கொள்கை, வினைக் கொள்கை ஆகிய வற்றில் ஒற்றுமை இருந்தாலும் வினை நீங்க இறைவன் திருவடி சேரல் மட்டும்போதும் என்ற பக்தி உணர்வு சமணத்தில் கிடையாது. ஒருவர் செய்த வினையை அவரே இப்பிறப்பில் அறிந்து, பற்றறுத்து வினை நீங்க

வேண்டும் என்பது சமணர் கருத்து. இக்கருத்தினை மட்டும் வலியுறுத்திப் பிற வைதிகச் சடங்குகளை எதிர்க்காமல் சமண தத்துவத்தை அதனுடனும் இணைக்கும் போக்கு, கவுந்தி, மாடலன் ஆகிய பாத்திரப் படைப்புக்களை மதிப்பிடும்போது புலனாகிறது. இப்போக்கினையும் நுண்மையாக, குறிப்பாகப் படைத்துள்ளார் இளங்கோ.

வாழ்ந்து அனுபவப்படும் பாத்திரங்கள் ஊழின் பெருவலியைக் குறிப்பாக உணர்த்துகின்றன.

மாடலன், கவுந்தி போன்ற பாத்திரங்கள் சமண நெறியை வைதிகச் சடங்கு நெறியுடன் இணைக்கின்றன. திராவிடரின் பண்பாடு ஆரியரின் பண்பாட்டுடன் நன்கு கலந்து விட்ட சூழல் இந்த இணைப்புக்குப் பின்களம் எனலாம்.

எனவே, வாழ்க்கை, தத்துவம், பண்பாட்டுச் சூழல்-ஆகியவற்றைத் தம் காலத்திற்கேற்ப இணைத்து ஒரு பெருங்காப்பியமாகப் படைக்கும் தன்மையை இளங்கோவின் பாத்திரப் படைப்பு நன்கு உணர்த்துகின்றது எனலாம். சாத்தனார், தத்துவ விளக்கம் ஒன்றையே முதன்மைப்படுத்தியுள்ளார். வாழும் அனுபவம் என்பது பாத்திரப் படைப்பில் குறைந்தே உள்ளது. சிலப்பதிகாரத்தின் காப்பியப் பரிமாணமும் மணிமேகலையின் காப்பிய பரிமாணமும் கொண்டுள்ள அடிப்படையான வேற்றுமையே இது.

வேள்விப் பண்பாட்டைச் சமண தத்துவத்துடன் இணைத்துக் கொள்ள இளங்கோ விரும்புகிறார். சாத்தனாரோ வேள்விக்கு எதிர் நிலையில் தத்துவம் கொள்கிறார். பண்பாட்டு முறையிலும், தத்துவத்தை அணுகும் முறையிலும் அடிப்படையிலே இருவருக்கும் கருத்து முரண்பாடு உள்ளது. அவர் வேறு நெறியில் செல்கிறார்; இவர் வேறு நெறியில் செல்கிறார். இரண்டையும் இணைத்து ஒன்றாகப் பார்ப்பது பொருத்தமற்றது மட்டுமல்ல, நகைச் சுவையானதும் கூட என்பது இதனால் தெளிவாகப் புலனாகிறது எனலாம். அறம் பொருள் இன்பம் என்ற மூன்றினைச் சிலப்பதிகாரத்திற்கும், 'வீடு' என்பதனை மணிமேகலைக்கும் சேர்த்து இந்த நான்கு புருஷார்த்தங்கள் அடிப்படையில் இரண்டு காப்பியங்களையும் இணைத்துப் பார்ப்பது சிறிது கூடப் பொருந்தாது என்பதை, அக்காப்பியங்களின் நிகழ்ச்சிப் பின்னல், கட்டமைப்புக் கூறுகள், பாத்திரப் படைப்பு, குறிக்கோள் ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் பார்த்தால் எளிமையாகப் புரிந்து கொள்ள முடியும்.

4. வகைத்தன்மை

சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை ஆகிய இரண்டு காப்பியங்களின் கதை, நிகழ்ச்சிப் பின்னல், கட்டமைப்புக் கூறுகள், பாத்திரப் படைப்பு ஆகியவை பற்றிய மதிப்பீடுகளுக்குப்பின், இக்காப்பியங்களின் வகைத்தன்மையை முடிவு செய்வது பொருத்தமாகவும் எளிதாகவும் அமையும் எனலாம்.

காப்பிய வகைத்தன்மை பற்றித் தொல்காப்பியத்தில் விரிவான விளக்கம் இல்லை என்பது முன்னர் விளக்கப்பட்டது. தொல்காப்பியர், தோல், தொன்மை என்பனபற்றிச் சிறு அளவில் விளக்கம் தந்துள்ளார். இவ்விளக்கங்களினடிப்படையில் காப்பிய வகைத்தன்மையை முழுமையாக வெளிப்படுத்தமுடியாது. பிற்காலத்துத் தண்டியலங்காரம் போன்ற அணி நூல்கள் மூலம் பெருங்காப்பியம், காப்பியம் என்ற இரண்டு வகைகளைக் காண்கிறோம். அறம், பொருள், இன்பம், வீடு என்ற நான்கு பொருள் முழுமையாக இடம்பெறாது ஒன்று குறைந்தால் காப்பியம் என்றும் நான்கும் இடம்பெற்றால் பெருங்காப்பியம் என்றும் இரண்டு வகைகள் வேறுபடுத்தப்பட்டுள்ளன. இதுதவிர, பெருங்காப்பிய நிலைபற்றிப் பேசுங்காலை என்றுகூறி விளக்கப்பட்டிருக்கும் கட்டமைப்புக் கூறுகளை, இரண்டு வகைகளுக்கும் உரியனவாகவே காண்கிறோம். இந்த விவரங்களெல்லாம் முன்னரே விரிவாக மதிப்பிடப்பட்டுள்ளன.

தண்டியலங்காரம் போன்ற இலக்கண நூல்கள் கூறும் கட்டமைப்புக் கூறுகளிலிருந்து சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை ஆகியன வேறுபட்டிருக்கும் நிலையை இந்நூல்களைப்பற்றிய ஆய்வுக்குப் பிறகு இப்போது எளிதில் அறிந்துகொள்ள முடியும். ஆகவே, தண்டியலங்காரத்தை ஆதாரமாகக் கொள்ள முடியாது என்பதும் தெளிவாகிவிடுகிறது.

இந்நிலையில் காப்பியக் கவிதையின் வகைத்தன்மைபற்றி இன்று திறனாய்வாளர்களிடையே ஒப்பியல் ஆய்வு அடிப்படையில் உருவாகியிருக்கும் சில கருத்துக்களையும் பார்ப்பது, சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை ஆகியவற்றின் வகைத்தன்மையை அறிந்துகொள்ள உதவலாம்.

ஒரு முக்கியமான கருத்தினை மனங்கொள்வது இந்த நிலைக்குத் தேவையானதாகும். தமிழில் தோன்றிய முதற் காப்பியங்களின் வகைத்தன்மையை வெளிப்படுத்த இன்றையத் திறனாய்வு முடிவுகள் எந்த அளவு உதவமுடியும்? இவற்றை எதற்காகப் பார்க்க வேண்டும்? என்ற கேள்விகள் முக்கியமானவையாகும். உலகெங்கிலுமுள்ள பல்வேறு மொழிகளில் காப்பிய இலக்கியங்கள் தோன்றியுள்ளன. இவ்விலக்கியங்கள் அனைத்தையும் ஆராய்ந்து சில முடிபுகளுக்கு ஆய்வாளர் வந்துள்ளனர். மனிதனுடைய பண்பாட்டு வரலாற்றில் ஆதிகாலந்தொட்டுச் சில பொதுவான அடிப்படைகள் செயல்பட்டுக் கொண்டே வந்துள்ளன.

ஒவ்வொரு இனமும் தத்தம் அளவில் தத்தம் பண்பாட்டு முறையில் இயங்கி மாறுதலடைந்து வளர்ந்து வந்தாலும், எல்லோரும் மனிதர்கள் என்ற அடிப்படையில், மனிதனின் நாகரிக வரலாற்றில் எல்லா இனங்களுக்குமுரிய சில பொதுவான உந்து சக்திகளும் இருந்துள்ளன. இதன் காரணமாகவே சில வரலாற்றுக் கட்டடங்களுக்கும்சில இலக்கிய வகைகளின் தன்மைக்கும் காரணகாரியத் தொடர்பு இருந்துள்ளது. ஆயினும் எல்லா வரலாற்றுக் கட்டங்களிலும் ஒரு நாட்டில் இருப்பதுபோன்ற நிலை பிறநாடுகளிலும் இருக்கவேண்டும் என்ற கட்டாயம் இல்லை.

வரலாற்று மாறுதலும் இலக்கிய வகையும்

பொதுவாக, இன்று உலகிலுள்ள இலக்கியத் திறனாய்வாளர்கள் அனைவருக்கும் ஒரு கருத்தில் வேறுபாடு கிடையாது. அக்கருத்து : மனித இன வரலாற்றில் தொல் பழங்கால வாழ்விலிருந்து தொடங்கி நீண்ட நெடுங்கால வளர்ச்சிக்குப்பின், மனித வாழ்வு வீரயுகம் அல்லது மறக்காலம் என்ற ஒரு கால கட்டத்திற்கு மாறுதல் அடைந்தது; பின்னர் இம்மறக்காலமும் தன் மறத்தை இரண்டாம் நிலையில் வைத்துக்கொண்டு புதிய ஆன்மீக, தத்துவ இயல் மேலோங்கிய காலத்திற்கு மாறுதல் அடைந்தது. இச்சமூக அளவு மாற்றமானது வளர்ச்சி நோக்கிய மாற்றமாகும்.

இவ்வாறு தோன்றி வளர்ந்து இயங்கிய வரலாற்றுக் காலங்களின் ஆண்டு முறை ஒவ்வொரு இனமக்களுக்கும் வேறுபட்டு இருக்கலாம். ஆனால் சமூக இயக்கப் போக்கில் அடிப்படை மாற்றம் எதுவும் கிடையாது.

இனி, இந்த இரண்டு மாபெரும் வரலாற்றுக் காலங்கள் தமக்குள் தன்மையில் வேறுபட்டிருப்பதால் இலக்கியங்களும் வேறுபட்ட வகைத்தன்மையுடன் வளர்ச்சி பெறுதல் இயல்பானதே. காப்பிய வகைத்தன்மையும் இதனாலேயே வேறுபடலாயிற்று இத்தன்மை வேறுபாட்டை முற்றிலும் ஒன்றிலிருந்து ஒன்றைப் பிய்த்து வைத்துப் பார்க்கக்கூடாது. ஒரு பரந்த களம் வேண்டும்.

மேற்கு நாட்டவர் வகைத்தன்மை அடிப்படையில் காப்பியங்களை இரண்டாகப் பிரிப்பர். ஒன்று முதல்நிலைக் காப்பியம் (Primary Epic) எனப்படும்; அடுத்தது புலமைக் காப்பியம் (Literary Epic) அல்லது சார்புநிலைக் காப்பியம் எனப்படும்.

இவ்விரண்டிற்கும் அடிப்படையான வேறுபாடு உண்டு. முதல் நிலைக் காப்பியம் தனி வீரர்களின் சாகசங்கள் கொண்ட மறஇயல் பாங்கு கொண்டது. மறக்காலத்தில் தலைவர்களின் அவைகளில் புலவர்களால் எடுத்தோதப்பட்டு வீரர்களின், தலைவர்களின் பெருமித வாழ்வை வெளிப்படுத்துவது. ''உரையும் பாட்டும் உடையார் சிலரே'' என்பது இந்தப் பின்னணியைக் குறிப்பதே யாகும். விழாக்காலங்களிலும் பொதுமக்கள் முன் வாய்மொழியாக ஒரு பாணனால் எடுத்தோதப்படுவது. குரவை, துணங்கைக் கூத்துப்போல இதுவும் ஒரு தனியான நிகழ்வாக (Performance) அமைவது. இந்நிகழ்வு தலைவர்களின் அவைகளில் அல்லது பொதுமன்றங்களில் நடப்பது. ஒரு குறிப்பிட்ட காப்பியக் கதையின் எல்லாப் பகுதிகளையும் எடுத்தோதுவதுகூடத் தேவையில்லை; காப்பியத்திலிருந்து குறிப்பிட்ட சில கட்டங்களை மட்டும் எடுத்தோதினால்கூடப் போதும். எடுத்தோதப்படுவதால் இக்காப்பியங்கள், வாய்மொழிப் பாடல்களின் பாங்கிலேயே வெளிப்பட்டுத் தோன்றும். இந்த வாய்மொழி மரபின் வளர்ச்சியடைந்த, ஓர் ஒழுங்குபட்ட வடிவமுதிர்ச்சியே ஹோமரின் ஆடிசியிலும் இலியட்டிலும் காணப்படுகிறது என்பர்.[1] இதனால், இப்பழங் காப்பியங்களின் நிகழ்ச்சிப் பின்னல் செறிவாக இருக்காது. நெகிழ்ச்சி மிகுந்தே காணப்படும் பாணன் இதைப் பாடி நிகழ்த்தும் ஒவ்வொரு நிகழ்ச்சியிலும் இது புதுப்படைப்பாக அமையக்கூடும்.

காதால் கேட்டு மகிழ்வதற்கேற்ப ஓசைப்பாங்குடன், சொல்பவனுக்கு எளிதாகச் சொற்கள் வந்து விழக்கூடிய அளவுக்குக் குறிப்பிட்ட வாய்பாடுகளின் மரபுடன் கூடிய நன்கு பழக்கமான ஒருவகை மொழிநடைப் பாங்குடன், அமையும்; கேட்பவர்

தொடர்ந்து எவ்வித இடையீடும் நிறுத்தமும் இல்லாது ஆற்றொழுக்கான கதைப்போக்கில் ஈடுபடுவதற்கேற்ப வரி அமைப்புக்களும், கதைஉரை மரபுகளும் காணப்படும்.

இப்படியான வாய்மொழி மரபின் கதியில், தனிவீரர்களின் மறவாழ்வியல் பற்றித் தோன்றிய முதல்நிலைக் காப்பியமே ஓமரின் ஆடிசியும் இலியட்டும். மறக்கால மதிப்புக்களின் மாபெரும் விளைவுகள் இவை. இத்தகைய விளைவுகள் தமிழில் இல்லை. ஆனால், சங்ககாலப் புறவாழ்வு மதிப்புக்களின் அடிப் படையில் குறிப்பிட்ட ஒரு சில வீரர்களின் வாழ்வுக் குறிப்புக்களை சங்ககால வாழ்வியல் பின்னணிக்கேற்ப இணைத்து அமைத்தால் அதுவே முதல்நிலைக் காப்பியமாக அமையும். உரையும் பாட்டும் இவ்வாறு இருந்திருக்கலாம். இது ஊகமே. சான்றாக, பாரி, அதியன் போன்றோரின் வீரச் செயல்களுக்குள் இத்தகைய காப்பியப் பொருட்சாரம் உள்ளது.

எனவே, குறிப்பிட்ட வரலாற்றுக் காலங்களின் குறிப்பிட்ட இலக்கிய வகைகளின் தன்மையில் பொதும்போக்கு இருந்தாலும் இலக்கிய வெளியீட்டில் தனித்தனி நிலைகளும் காணப் படுகின்றன. இலக்கியத்திற்கும் வரலாற்றுக் காலங்களுக்கும் முடிச்சுப் போடுவதில் சூத்திரப் பாணியில் முடிவு கொள்ளல் கூடாது என்பதையே இச்சான்றுகள் உணர்த்துகின்றன எனலாம்.

மறவாழ்வியல் மதிப்புக்களும், தனிநபரின் வீரஆற்றல் பற்றிய ஏராளமான பாடாண் பாடல்களும், கையறுநிலைப் பாடல்களும் உள்ள தமிழில் ஏனோ காப்பியம் என்பது அம் மறவி யல் தன்மை கொண்ட புகழ் படைத்த வகையாகத் தோன்றி வெளிப்படவில்லை, அல்லது இருந்தவை நமக்குக் கிடைக்க வில்லை (இது ஒரு சமாதானம்) தமிழைப் பார்க்க, பல நூற்றாண்டு களுக்கு முன்பே சீனமொழியில் மறப்பாடல்கள் தோன்றியுள்ளன. ஆனால், அங்கும் மறஇயல் காப்பியங்கள் தோன்றவில்லை.[2] இருப்பினும் வேறு பல்வேறு நாடுகளில் இம்மாதிரியான மறஇயல் காப்பியங்கள் தோன்றியுள்ளன. இவை பண்பாட்டு அடிப்படை யில் உள்ள வேறுபாடுகள் எனலாம்.

சிலம்பு, மேகலை இயல்புகள்

சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலையைக் காப்பிய நிலைகளில் விரிவாக ஆராய்ந்ததன் அடிப்படையில், அவை, மறஇயல் காப்பியங்களான முதல்நிலைக் காப்பியங்கள் அல்ல என்பதைத் தெளிவாக உணரமுடியும்.

ஆழ்ந்த ஆன்மீகப்பார்வை, வாழ்வியலின் துன்பப்போக்கினைக் கண்டு அதற்குரிய காரணங்களை அறிந்து துன்பத்திலிருந்து விடுபடுதல், மறக்களச் செயல் என்பது அறக்களச் செயலுக்கு உட்பட்டு இரண்டாம்நிலை பெற்று விடுதல் போன்ற போக்கினையே சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை ஆகிய நூல்களில் காண்கிறோம். மறவியல் சங்கப் பாடல்களில் மேலோங்கிய மறத்தத்துவத்திற்குப் பதிலாக ஓர் ஆன்மிகத் தத்துவம் சிலம்பில் மேலோங்கிச் செயல்படுகிறது. காப்பியச் செயலே ஆன்மிகச் செயலாக அமைந்து விடுகிறது. மறஇயல் காலம் மாறிவிட்டது அல்லது மாறி வருகிறது என்பதை மறுப்பதற்கில்லை என்ற வரலாற்றுண்மையை இது தெளிவாகக் காட்டி விடுகிறது.

அடுத்து, மிகச்செறிவான, பின் முன்னாகக் கவிஞன் தானே திட்டமிட்டு உருவாக்கி வளர்த்துச் செல்லக்கூடிய ஒரு கவித்துவக் கதைப் பாவோட்டம் சிலம்பில் காணப்படுகிறது. சிலப்பதிகாரத்தில் இதுவே மிகுந்தும் மணிமேகலையில் ஓரளவு குறைந்தும் காணப்படுகிறது. மறவியல், கவித்துவச் செறிவு இரண்டையுமே தாண்டி வந்துவிட்ட போதனை முக்கியத்துவமுடைய வளர்நிலையையும் மணிமேகலையில் காண்கிறோம்.

இவ்வாறு கவித்துவச் செறிவு மிகுந்து ஓர் உள்பாவோட்டத்தைக் கவிஞன் தன் கூரிய சொற்களால் காட்டிச் செல்லும் பாங்கு முதல்நிலைக் காப்பியத்தில் காணப்படாததாகும். அத்துடன் வருணனை விவரங்களுக்கும் ஓர் உட்பொருள் தொடர்பு காப்பிய நிலையில் ஏற்பட்டுவிடுகின்றது. எல்லா உறுப்புக்களும் காப்பிய நிலையில் ஒன்றில் ஒன்று இணையும் ஒரு முழுமையான கலைத் தோரணை ஏற்படுகிறது.

ஆன்மிக அல்லது குறிக்கோள் செயல், கவித்துவப் பாவோட்டம் ஆகிய இவ்விரண்டு முக்கியக் கூறுகளும் புலமைக் காப்பியம் அல்லது சார்புநிலைக் காப்பியம் எனப்படும் பெருங் காப்பியத்திற்கே உரிய பண்பாக ஆய்வாளர்களால் மதிப்பிடப் பட்டுள்ளன. தண்டியலங்காரம் மேலோட்டமாக உணர்த்துவதும் இதுவே. தமிழ்க் காப்பியங்களின் அடிப்படையில் வகைவிளக்கம் இதுவரை செய்யப்படாவிட்டாலும், கிடைக்கும் காப்பியப் படைப்புக்கள் மூலம் இப்பண்பினையே உணர்ந்துகொள்ள முடிகிறது. எனவே, உலக அளவில் பெருங்காப்பியப் பண்பு ஒரே தன்மையிலேயே உள்ளது. Literany Epic என்ற சொல்லுக்கு நிகராக (புலமைக் காப்பியம்) பெருங்காப்பியம் என்ற சொல்லைக் கையாளலாம்.

மறவியல் காலத்தை அடுத்த மிகப்பெரிய மாற்றம் சமுதாயத்தின் அமைப்பு நிலையில் நேரும் காலத்தில்தான் இப்படிப்பட்ட வகை மாற்றம் நிகழலாயிற்று.

உரோம அரசு உருவாக்கத்தை மையமாகக் கொண்டு எழுதப்பட்ட வர்ஜிலின் இனியட் என்ற காப்பியத்தில் போரின் கொடுமைகளை மிகக் குறிப்பாகவும், வேதனை தோய்ந்தும் கவிஞர் படைத்துள்ளார். டிராய் நகரத்து அழகி எலனை மீட்டு வரும்போது நிகழ்ந்த போரின் கொடிய வதையை ஆசிரியர் காப்பியப் பாத்திரமான எனியஸ் மூலம் உளம்உருகக் கூறுவார். மேலும், விதி (Fate) என்பது பற்றியும் காப்பியம் நெடுக ஆசிரியர் கூறிச் செல்கிறார். டிடோ என்ற பெண் பாத்திரத்தின் காதல் உணர்வைப் படைத்து, அது நிறைவேறாத நிலையில் தற்கொலை செய்துகொள்பவளாகக் காட்டி அங்கும் வாழ்வியலின் ஓர் வேதனையை வெளிப்படுத்துகிறார். ஓமர் படைத்துள்ள யுலிசஸ், அகம்மனான் போன்ற வீரர்களின் வீரச்செயல் பற்றிய காப்பியங்களான ஆடிசி, இலியட் போன்று இல்லாமல், புதிய ஆன்மிகந் தோய்ந்த குறிக்கோள் கொண்ட வீர அடிப்படையுடன் கூடிய காப்பியமாக வர்ஜில் படைக்கிறார். கால மாறுதலில், பழைய மறக்குணமும், போர்க் கொடுமையும் தவிர்த்த இலட்சிய உரோம அரசினை வர்ஜில் காப்பியத்தில் உருவாக்குகிறார். இதற்குச் சாதகமாகவே, காப்பியத் தலைவனின் பல்வேறு வீர அனுபவங்களையும் படைத்துக் கொள்கிறார். வர்ஜில் எழுதிய இனியட் என்ற இந்தக் காப்பியம் புலமைக் காப்பியமாகும். இதுவும் கி. பி. முதலிரண்டு நூற்றாண்டுக் காலத்தில் தோன்றியதே.

சிலப்பதிகாரமும் புலமைக் காப்பியமே; மணிமேகலையும் கவித்துவப் பாங்கு குறைந்த புலமைக் காப்பியமே. பெருங்காப்பியம், காப்பியம் என்பதற்கான வகை வேறுபாட்டினைத் தமிழ் இலக்கணிகள் தெளிவாக விளக்கவில்லை என்று முன்னர் கூறியிருப்பதை நினைவில் கொள்ளவேண்டும். கொண்டால், வகைத் தன்மையை விளக்கிட, தமிழ்க் காப்பியப் படைப்புத் திறன்களும், வகைத் தன்மை பற்றிய இன்றைய ஆய்வு முடிவுகளும் எவ்வளவு தூரம் பயன் அளிக்கமுடியும் என்பதை உணர்ந்து கொள்ளலாம்.

உலகளாவிய முறையில் நோக்கும்போது, அறமுதல் நான்கில் ஒன்று குறைவுடையதாகத் தண்டி கூறும் 'காப்பியம்' என்பதை Primary Epic எனப்படும் முதல்நிலைக் காப்பியம் எனக் கூற முடியாது. அதற்கான வலுவான ஆதாரங்கள் இல்லை. தண்டி

கூறும் 'காப்பியம்' என்பதன் முழுஅடையாளமும் தெரியவில்லை. ஆனால், பெருங்காப்பியம் எனப்படுவதை Literary Epic எனப் படும் புலமைக் காப்பியம் எனக்கூறலாம். இதற்கான இலக்கிய, தத்துவ ஒற்றுமைகள் உள்ளன. இப் பெருங்காப்பியம் அல்லது புலமைக் காப்பியம் என்பது வாய்மொழி மரபுக் காப்பியமான முதல்நிலைக் காப்பியத்தின் தொடர்வளர்ச்சியே. வாய்மொழி யாகவே முதல்நிலையில் ஓதப்படுவதால், பல வாய்பாட்டு மரபுகள் அந்நிலையில் கவிஞனுக்குத் தேவையாகிவிடுகின்றன. இவ்வாய் பாடுகளும் வழிவழியாக செவிவழியாகக் கேட்டுக்கேட்டே பாணன் வளர்த்துக் கொள்கிறான். இவ்வாறு வாய்மொழிப் பாங்குடைய காப்பிய மரபு, மறவியல் செயல் பற்றிய பெருமித உணர்வுக்காக மக்களிடையேயோ அல்லது அவையிலேயோ சொல்லப்பட்ட முறையிலிருந்து மாறி, செறிவாக, ஆழ்ந்த தத்துவ விளக்கப் பாங்கு பெறும்போது இயல்போக்கில் மாறுதல் அடைகிறது. இதனைக் கேட்டுணரும் சுவைஞர்களும் குறைந்துவிடுகின்றனர். ஆயினும், இவ் வாய்மொழி வெளியீட்டுக் கூறுகளைப் புதிய நோக்குக் காப்பியக் கவிஞன் முற்றிலும் விட்டுவிடமாட்டான். விடவும் முடியாது. மாற்றம் என்பது முழு அழிவிற்குப்பின் தோன்றுவதல்ல. ஒன்றின் போக்கிலேயே புதியன சேர்ந்து சேர்ந்து வளர்மாற்றம் நிகழும்.

வாய்மொழிப் படைப்புக்களில் வாய்மொழிக் கூறுகள் நேரடி யான, முதன்மையான செயற்பாங்கு கொண்டவையாக இருக்கும். குறைந்த அளவே கொண்ட சுவைஞர்கள் படித்து உணர்வதற்கும், அல்லது படிப்பதைக் கேட்டு உணர்வதற்கும் உரிய ஆழ்ந்த தத்துவச் சூழலில் வாய்மொழிக் கூறுகள் முதன்மையான செயற் பாட்டுப் பாங்கினை இழந்துவிடும். ஆயினும், அவை வெறும் மரபாகத் தொடர்ச்சியாக இடம்பெறக் கூடும்.[3]

தமிழில் வாய்மொழி மரபுக் காப்பியங்கள் கிடைக்கா விட்டாலும், இவ்வாய்மொழி மரபுத் தொடர்ச்சியாகவே சிலப்பதிகாரம் தோன்றியதோ என்று உணர்த்தக்கூடிய முறையில் வாய்மொழி மரபுக் கூறுகள் பல சிலம்பில் இடம்பெற்றுள்ளன. இவற்றினை மதிப்பிடுவது முக்கியமானதாகும்.

வாய்மொழிப் பாடல் உத்தி

வாய்மொழிப் பாடல்கள் அவையில் மக்களிடையே நிகழ்த்தப் படுபவை. காதுக்கினிய முறையில் மக்களறிந்த கதையைச் சுவை யாகச் சொல்ல வேண்டும். கதை நிகழ்ச்சிகள், முக்கிய நிகழ்வுகள்

போன்றவற்றைச் சொல்லும்போது நிகழ்த்தும் கலைஞன் அந்தந்த இடத்திற்கேற்ப அன்றன்றைக்குரிய புதிய நவிற்சிகளுடன் வாய்மொழி மரபில் சொல்லிச் செல்லவேண்டும். இதனால் மொழியை அவன் பயன்படுத்தும் முறையில் சில மரபுகள் பின்பற்றப்படவேண்டியதேற்படுகிறது.

வரிகளை மிக விரைவாக அமைத்து ஆற்றொழுக்காகக் கருத்தைச் சொல்ல வேண்டும், கேட்பவர்களுக்கு எவ்வித இடையீடோ நிறுத்தமோ இன்றிச் சொல்ல வேண்டும். இதற்காகச் சில வாய்பாடுகளை மரபாகப் பின்பற்றுகிறான் வாய்மொழிக் கலைஞன். அவையினர்க்கு எடுத்தோதுதல் என்ற இச்சூழலே வாய்பாடுகளுக்குக் காரணம்.[4] (இவ்வாய்பாடுகள்கூடத் தொல் காலச் சடங்குகளில் இருந்தனவே என்பர்) இச்சூழல் மறையும் போது வாய்பாடுகளும் மறைகின்றன. அடைமொழிகள், திரும்பத் திரும்ப வரும் சொல் தோரணைகள் ஆகியன அவனால் வாய்பாடுகளாகப் பின்பற்றப்படுகின்றன. இவற்றில் அடைகள் மிகச் சிறப்பான இடத்தைப் பெறுகின்றன. நான்கு சீர் கொண்ட ஓர் அடியை உருவாக்குவது என்பது இந்த அடை அமைப்புக்களால் எளிதாகிவிடுகின்றது.

ஒருசீர் அடைகள், இருசீர் அடைகள், முச்சீர் அடைகள், ஓர் அடியே அடையாக வருதல் போன்ற முறைகள் அடிகளை யாத்துச் செல்வதற்கு மிக எளிமையாகிவிடுகின்றன.

சான்றாக : 'ஞாலம்' என்பதைக் கூற எண்ணும் கவிஞன் முழுங்குகடல் ஞாலம் என்று இருசீரில் அடை கொடுத்துச் சொல்வான். ஞாலம் என்று வரும் போதெல்லாம் இந்த அடையைப் பயன்படுத்துவான். இந்த அடிப்படையில், ஞாலம் என்பதற்குத் தான் கதை நிகழ்த்தும் வேளையில் இதே தோரணையில் புதிய அடை கொடுத்து மீண்டும் மீண்டும் கூட அதைப் பயன்படுத்தலாம். நான்கு சீர் அடியில் பாதியை இந்த அடை உருவாக்கி விடுகிறது. இதுபோல இன்னொன்றை இணைத்தால் ஓர் முழு அடியே உருவாகி விடும். இதுவே வாய்மொழிக் கலை.

இனி, ஒரு முழு அடியையே அடைவிரிவுடன் வாய்பாடாக அமைத்துக் கொள்ளலாம்.

சான்றாக : தாமரை என்பதைப்பற்றிக் கூறும் போது,

''அரும்பொதி அவிழ்ந்த சுரும்பிமிர் தாமரை''[5]

என ஓரடி வந்து விடுகிறது. 'சேக்கை' என்பதைப் பற்றிக் கூறும்போது,

"சுரும்புணக் கடந்த நறும்பூஞ் சேக்கை"[6]

என்று வந்து விடலாம். கருத்து விரியும் போது ஓர் அடையையே ஒரு வரியாக்கிவிட முடிகிறது. 'சுரும்புண' என்பதற்குப் பதிலாக வரியமைப்பில் 'வண்டுண'[7] என்றமைப்பது எளிதாகி விடுகிறது. இதுவே வாய்மொழி மரபு. வாய்மொழிக் கலைஞன் காதுக்கினிமையாகக் கூறும் போது இவ்வாறு மாறி மாறி அமைப்பது கேட்போர்க்குச் சுகமாகி விடும்.

இதுபோலவே, ஒருசீர் அளவிலும் வாய்பாட்டு மரபு இடம் பெற முடியும்.

மாமழை, பெருநிலம், பெருமகன், மாநகர், சின்மலர், நல்லமளி, குறுங்கண், நெடுநிலா, நளிமலர் போன்ற பல ஒருசீர் அடைச் சொற்கள் பாடலை யாத்தமைப்பதற்குரிய சீர் ஒழுங்கினை மிக விரைவாக அமைப்பதற்குக் கவிஞனுக்கு உதவுகின்றன.

ஒருசீரில், இருசீரில், மூன்றுசீரில் ஒரு முழு அடியில் - என்று இந்த வாய்பாட்டு மரபையும், அடை மரபையும் மனதில் எப்போதும் கொண்டு செயல்படும் கவிஞனுக்கு வரிகளை உருவாக்குவது மிக எளிதாகி விடுகிறது. அவையின் நடுவே பாடல் யாத்தல் என்பது மிக எளிதாகிவிடுகிறது; விரைவாக நிகழ்கிறது. அந்தந்த வேளைக்கேற்ப நயமாகவும் அமைந்து விடுகிறது.

சான்றாக : அரங்கேற்று காதையில் மாதவியை இளங்கோ அறிமுகப்படுத்தும் பகுதியைக் காணலாம்.

"தெய்வ மால்வரைத் திருமுனி அருள
எய்திய சாபத்து இந்திர சிறுவனோடு
தலைக்கோல் தானத்துச் சாப நீங்கிய
மலைப்பருஞ் சிறப்பின் வானவர் மகளிர்
சிறப்பிற் குன்றாச் செய்கையொடு பொருந்திய
பிறப்பிற் குன்றாப் பெருந்தோண் மடந்தை
தாதவிழ் புரிகுழல் மாதவி தன்னை"[8]

என்பார் இளங்கோ.

'அகத்திய முனிவன், அருள' என்பதைக் கூறும்போது, 'தெய்வ மால்வரைத் திருமுனி' என்ற அடைமரபு, அடி யாத்தலுக்கு மிக எளிமையாகத் துணைபுரிகிறது. 'தெய்வ மால்வரைத்

திருமுளி' என்பது முக்கால் அடியை நிரப்பி விடுகிறது. இவ்வாறு அமைத்தல் வாய்மொழி மரபாகும்.

''மலைப்பருஞ் சிறப்பின்''
''சிறப்பிற்குன்றாச் செய்கை'
''பெருந்தோள் மடந்தை''
''தாதவிழ்புரிகுழல் மாதவி''

போன்ற அடைத்தொடர்கள் பாடலை யாத்திடும் நுண்கலைக்குரிய, ஏற்கெனவே வாய்மொழி வழக்கில் உள்ள இருப்பு நிதிகள் (Stock) போலச் செயல்படுகின்றன. இதனால் காப்பியத்திற்குப் பழம்பாணியில் கதை உரைக்கும் சாயல் கிடைத்து விடுகிறது.

இவ்வாறு இந்த வாய்மொழி மரபுகள் சிலப்பதிகாரத்திலும் மணிமேகலையிலும் எந்த அளவு காணப்படுகின்றன என்பதைக் கணிக்க ஒவ்வொரு காப்பியத்திலும் முதலிரண்டு காதைகள் ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டுள்ளன.

சிலப்பதிகாரத்தில் மங்கல வாழ்த்துப் பாடல், மனையறம் படுத்த காதை ஆகிய இரண்டு பகுதிகள் எடுத்துக் கொள்ளப் பட்டன.

மணிமேகலையில் விழா அறை காதை, ஊரலருரைத்த காதை ஆகிய பகுதிகள் எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டன.

இவ்விரண்டு பகுதிகள் மூலம் கீழ்க்கண்ட தகவல்கள் கிடைக்கின்றன. முதலாவதாகச் சிலப்பதிகாரத்தை எடுத்துக் கொள்ளலாம்.

சிலப்பதிகாரம் :

	மங்கல வாழ்த்துப் பாடல் மொத்த வரிகள் : 68	மனையறம்படுத்த காதை மொத்த வரிகள் : 90
	11	20
ஒருசீர் அடைகள் மொத்தம் 31	பொற்கோட்டு, மாமழை, பழங்குடி, மாகவான், பெருநிலம், பெருமகன், அணிஇழையார், மாநகர், சின்மலர், வெண்குடை, நல்லமளி.	அரும்பொருள், அருந்தவம், குறுங்கண், பெருந்தோள், நெடுநிலா, திருமுகம், திருநுதல், நன்னுதல், தண்கான், மென்னடை, நளிமலர், மலர்க்கை, நறும்புகை,

		சின்மலர், திருமுலை, நறும்புகை, சிறுகிடை, ஆருயிர், பெருங்குடி, நல்லகில்
	11	41
இருசீர் அடைகள் மொத்தம் 52	குளிர்வெண் குடை போன்றிவ், அங்கனுல களித்த, ஏந்திள முலை யினர், இருநிதிக் கிழவன் மகன், ஈகை வான் கொடியன்னார், மதிமுகமடவார்தம், நாகநீள் நகரொடு, இரு பெருங்குரவரும், ஒரு பெருநாளான், உயர்ந் தோங்கு செல்வத்தான், மாமுது பார்ப்பான்,	மணிக்கால் அமளிமிசை, மாதர் வாண் முகத்து, இருகரும்புருவமாக, உரைசால் சிறப்பு, உடைப்பெரும் பண்டம், முழங்குகடல் ஞாலம், கயமலர்க் கண்ணி, காதற் கொழுநன், நெடு நிலை மாடம், முழு நெறிக் குவளை, மேதகு தாழை, விரியல் வெண் தோட்டு, புரிகுழ லளகத்து, திரிதரு சுரும்பொடு, கோலச் சாளர, மணவாய்த் தென்றல், விரை மலர் வாளி, முதிர்கடல் ஞாலம், வெண்டோட்டு மல்லிகை, மூவா மருந்தின், அஞ்சுடர் நெடுவேல், செங்கடை மழைக்கண், மாயிரும் பீலி, மணிநிற மஞ்ஞை நின், நன்னீர்ப் பண்ணை, சிறுபசுங் கிளியே, மடநடை மாது, நறுமலர்க் கோதை, பல்லிருங் கூந்தல், மாசறு பொன்னே, வலம்புரி முத்தே, காசறு விரையே, அரும் பெறற்பாவாய், ஆரு யி

		மருந்தே, பெருங்குடி வணிகன், பெருமட மகளே, தயங்கிணர்க் கோதை, வயங்கிணர்த் தாரோன், வாரொலி கூந்தலை, பேரியற் கிழத்தி, பெருந்தண் வாழ்க்கை.

	7	6
முச்சீர் அடைகள் மொத்தம் 13	நாமநீர் வேலி உலகில், வீங்குநீர் வேலி உலகில், பதியெழு அறியாப் பழங் குடி, போகநீள் புகழ் மன்னும் புகார்நகர், செருமிகு சினவேற் செம்பியன், மாகவாணிகர் வண்கை மரநாய்கன், சாலி ஒரு மீன் தகையாளை	தாழிருங் கூந்தல் தையால், மலையிடைப் பிறவா மணியே, அலை யிடைப் பிறவா அமிழ்தே, காண்டகு சிறப்பிற் கண்ணகி, யாழிடைப் பிறவா இசையே, நிரை நிலை மாடத் தரமியம்

	4	5
ஓரடி அடை மொத்தம் 9	கொங்கலர்தார்ச் சென்னி குளிர்வெண் குடை போன்று, மலைதாழ் சென்னி வயிரமணித் தூ ணகத்து, நீல விதானத்து நித்திலப்பூம் பந்தர்க்கீழ், போதொடு விரிகூந்தற் பொலனறுங் கொடி அன்னார்.	குலத்திற் குன்றாக் கொழுங்கொடிச் செல்வர், அரும்பொதி அவிழ்ந்த சுரும்பிமிர் தாமரை, சுரும்புணக் கிடந்த நறும்பூஞ் சேக்கை, மாயிரும் பீலி மணிநிற மஞ்ஞைநின். பெருங்குடி வணிகன் பெருமட மகளே

ஓடிக்கு மேல் 2	மாலைத் தாமத்து மணி- நிரைத்து வகுத்த கோலச் சாளரக் குறுங்கண், உரை சால் சிறப்பின் அரசு விழை திருவின் பரதர் மலிந்த பயங்கெழு மாநகர்

68 வரிகள் கொண்ட மங்கல வாழ்த்துக் காதையில் மொத்தச் சீர்கள் 246.

246 சீர்களில் வாய்பாட்டுத் தன்மை கொண்ட அடைகள் மொத்தம் 70 சீர்களில் வந்துள்ளன.

90 வரிகள் கொண்ட மனையறம்படுத்த காதையில் மொத்தச் சீர்கள் 360.

360 சீர்களில் வாய்ப்பாட்டுத் தன்மை கொண்ட அடைகள் மொத்தம் 140 சீர்களில் வந்துள்ளன.

இரண்டையும் சேர்த்துப் பார்த்தால் 158 வரிகளில் 606 சீர்கள் இரண்டு காதைகளிலும் உள்ளன. இவற்றில் 210 சீர்களில் அடைகள் வாய்ப்பாட்டுத் தன்மை கொண்டனவாக உள்ளன. கிட்டத்தட்ட மூன்றில் ஒரு பகுதிக்கும் மிகுதியாக உள்ளது.

இவ் அடைத் தொடர்கள் வாய் மொழிப் பாடல் மரபுக்கே உரிய வாய் பாட்டு ஆக்கங்கள் என்பதில் எந்த ஐயமுமில்லை. ஏனென்றால் இவை சங்க காலப் பாடல்களிலும் காணப்படும் ஆக்க மரபுகளே.

மணிமேகலை :

	விழா அறை காதை மொத்த வரிகள் : 72	ஊரலருரைத்த காதை மொத்த வரிகள் : 75
	14	16
ஒரு சீர் அடைகள் மொத்தம் 30	அருந்தவன், தொடித் தோள், வான்பதி, வல்லெயிறு, இடிக் குரல், தொல்பதி, முதுகுடி, மும்மாரி, நன்னாள்,	நன்னாள், தூநீர். நற்றவம், மூதூர் (2), கடுந்துயர் (2), பொற் கொடி, கனைஎரி (2), இன்னுயிர், நளிஎரி (2), ஆயிழை, பேரூர்,

	பொன்னகர், தண் மணல், உறுபொருள், கண்முரசு, அணிவிழா,	அருந்தவம்
	28	16
இருசீர் அடைகள் மொத்தம் 44	பலர் புகழ் மூதூர், கவராக் கேள்வியோர், மாயிரு ஞாலம், ஆயிரங் கண்ணோன் (2), மணங்கெழு முரசம், கச்சை யானை, திருவிழை மூதூர், தோரண வீதியும், தோமறு கோட்டியும், பூரண கும்பம், பொலம் பாலிகை, காய்க் குலைக் கமுகு, பூக்கொடி வல்லி, பசும்பொற் தூணத்து, முத்துத் தாமம், விழவு மலி மூதூர், கதலிகைக் கொடி, காழூன்று விலோதம், மதலை மாடமும், புண்ணிய நல்லுரை, தண்மணற் பந்தரும், தாழ்தரு பொதியில், வெண் மணல் குன்றமும், விரி பூஞ்சோலை, தண் மணல் துருத்தி, தாழ் பூந்துறைகளும், ஒளிறுவாள் மறவரும்,	நெடுங்கட் டன்மகள். பயங்கெழு மாநகர், அணி மலர் மண்டபத்து, தாழ் தீங் குழல், சுந்தரச் சுண்ணமும், நற்றொடி நங்காய், பொற்றொடி நங்கை, நன்னீர்ப் பொய்கை, மணமலி கூந்தல், கதிரிள வனமுலை, மாபெரும் பத்தினி, மாசறு வேள்வி. மாபெருந்துன்பம், மைத்தடங் கண்ணார், அரும்பெறன் மாமணி, ஓங்குதிரைப் பெருங்கடல்.
	4	1
முச்சீர் அடைகள் மொத்தம் 5	ஓங்குயர் மலயத் தருந்தவன், கொடித் தேர்த் தானைக் கொற்றவன், மடித்த	கத்தரி நெடுங்கட்தன் மகள்

	செவ்வாய் வல்லெயிறு, நுதல்விழி நாட்டத் திறையோன்,	
	3	3
ஓரடி அடைகள் மொத்தம்: 6	உலகந் திரியா ஓங்குயர் விழுச்சீர், தூங்கெயி லெறிந்த தொடித்தோட் செம்பியன், ஏற்றுரி போர்த்த இடியுறு முழக்கின்	நாவ லோங்கிய மாபெருந் தீவினுள், ஆடிய சாயலள் ஆயிழை மடந்தை, கற்றுத்துறை போகிய பொற்றொடி நங்கை,
1½ அடி	உலகந்திரியா ஓங்குயர் விழுச்சீர்ப் பலர்புகழ் மூதூர்	

70 வரிகள் கொண்ட விழா அறை காதையில் மொத்தச் சீர்கள் : 288.

288 சீர்களில் வாய்பாட்டுத் தன்மை கொண்ட அடைகள் 101 சீர்களில் வந்துள்ளன.

75 வரிகள் கொண்ட ஊரலருரைத்த காதையில் மொத்தச் சீர்கள் 300.

300 சீர்களில் வாய்பாட்டுத் தன்மை கொண்ட அடைகள் 62 சீர்களில் வந்துள்ளன.

இரண்டு காதைகளையும் சேர்த்துப் பார்த்தால் மொத்தச் சீர்கள் 588.

588 சீர்களில் வாய்பாட்டுத் தன்மையில் 163 சீர்கள் வந்துள்ளன. மொத்தத்தில் மூன்றில் ஒரு பங்கிற்குக் குறைவாகவே வந்துள்ளன.

ஆயினும் இவ்வளவேனும் இடம் பெற்றிருக்கும் நிலையே கருதத்தக்கது.

இளங்கோ அடிகள், சாத்தனார் - இருவரும் தம் காப்பியங்களை அமைக்கும்போது, வரிகளை யாத்திடும் முறையில் நெஞ்சறிந்தே வாய்மொழி மரபைப் பயன்படுத்திக் கொண்டு உள்ளனர் என்பது மிகத் தெளிவாகத் தெரிகிறது.

மேலும், தொடர்ச்சியாகப் பெரும்பான்மை இரண்டிரண்டு அடியாக எதுகை அமைத்து, அடிதோறும் சீர்களில் பொழிப்பு மோனையைப் பெரும்பாலும் அமைத்தும் தொடை நயத்தில் மிகக்கவனத்துடனும் இளங்கோ அடிகள் அமைத்திருப்பதையும் சேர்த்துப் பார்த்தால், காதுக்கினிய முறையில், வாய்மொழி மரபில் கதைகூறும் பழைய பாணியைப் பாடல் யாத்தலில் இடம் பெறச் செய்துள்ளமை தெள்ளத் தெளிவாகிவிடுகிறது.

ஆயினும், சாத்தனார், இளங்கோவின் காப்பியங்கள் வாய் மொழிக் காப்பியங்களன்று. வாய்மொழிப் பாடல் கூறுகள் பாடல் யாத்தலில் குறிப்பிடத்தக்க இடம் பெற்றாலும் முழுநிலையில் பார்க்கும்போது, அவை, புலமைக் காப்பியம் அல்லது பெருங் காப்பியம் என்ற தன்மையையே பெற்றுள்ளன.

அவையில் காதுக்கினிய முறையில் ஓதப்படுவதை அனைவரும் கேட்டு இன்புறுவதிலிருந்து வேறுபட்ட நிலையில், ஆழ்ந்த கவித்துவ நெறியையும் தத்துவ அறிவையும் கொண்டே, அறிவுக்குழுவினர் மட்டுமே படித்தறிந்து - அல்லது படித்து விளக்கி அறிந்துகொள்ளக் கூடிய நிலையில் சிலப்பதிகாரம் அமைந்துள்ளது. இதனைச் சிறிது விளக்கமாகப் பார்க்கலாம்.

மங்கல வாழ்த்துப் பாடலின் தொடக்கமே வாய்மொழி மரபாகத்தான் தொடங்குகிறது. வாழ்த்துக்கூறி, அறிமுகம் செய்து, கோவலன் - கண்ணகியை நல்லமளி ஏற்றினார்கள் என்பதுடன் முடிவடைகிறது. மேற்போக்காகப் பார்க்கும்போது வாய்மொழி மரபில் சொல்லப்படும் கதை உரைத்தல் போக்கே காணப்படுகிறது. கட்டியக்காரன் அல்லது வேறு ஒரு பாணன் அவையில் தோன்றிப் பாத்திரங்களை அறிமுகப்படுத்துவது போலவும், பின் திருமணத்தை விளக்குவதுபோலவும் தோன்று கிறது. ஆயினும், இளங்கோ தன்னுடைய குறிப்பாய் உணர்த்தல் என்ற கவித்துவப் பாவோட்டத்தை அல்லது செறிவினை இம் முதல் காதையில் சிறிது காட்டிவிடுகிறார்,

''காதலற் பிரியாமல் கவவுக்கை ஞெகிழாமல்
தீதறு கென வாழ்த்தி. ..... ''9

எனும்போது பின் நிகழ இருப்பதை உள்ளுணர்த்துகின்ற, முரண் வாழ்த்தாக, இது அமைந்துவிடுகிறது.

இக்குறிப்புப் பொருளை வாய்மொழிப் பாடல் கேட்கும் அவையினர் நின்று நிதானித்து உணரமுடியாது. நின்று நிதானித்து அசைபோடும் போக்கு வாய்மொழியாகப் பாடல் கேட்கும் மரபிற்குச் சோர்வையே ஏற்படுத்தும். ஆழ்ந்த, கவித் துவப் பாவோட்டத்தினை இடைநிறுத்தி மெதுவாக உய்த்துணரக் கூடிய படிப்பாளர் குழுவிற்கே இது பொருந்தும். மனையறம் படுத்த காதையில் இக்குறிப்பாய் உணர்த்தலே மிகுதியாக உள்ளது. வருணை பற்றிய பகுதியில் இதன் விரிவான விளக்கத்தைக் காணலாம்.

ஆகவே, குறிப்பாய் உணர்த்தும் முறையில் நாடகப்பண்பும் வெளிப்பட, தேர்ந்தெடுத்த சில வாழ்க்கை நிகழ்வுகளைமட்டுமே எழுதிச் செல்லும் இளங்கோ தன் ஆழ்ந்த செறிவான காப்பியக் கலையின் யாத்தல் நிலையில் வாய்மொழி மரபுகளையும் தன்னுள் அடக்கிக் கொண்டுள்ளார் என்பதே நாம் காணக்கூடிய உண்மை யாகும்.

வாய்மொழி மரபுகளைப் புறக்கணிக்காது, பின் தோன்றிய காப்பியங்கள் போல முற்றிலும் அவற்றிலிருந்து விடுபடலும் இன்றி, இளங்கோ, தன் படைப்பில் இதனை ஓர் அங்கமாகக் கொள்ள வேண்டிய தேவை என்ன? இதற்கு இரண்டு காரணங் களைக் கூறலாம்.

1. இளங்கோவின் காலப் பின்னணியில் வாய்மொழி மரபில் கதை உரைக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். இக்கதை உரைகள் பற்றி எந்த விவரங்களும் இப்போது கிடைக்கவில்லை. இவை நீண்ட காப்பியங்கள் போல, முதல்நிலைக் காப்பியங் களாக இருந்திருக்கலம். அல்லது கதைப்பாடல்களாகக்கூட இருந்திருக்கலாம். அவற்றில் காணப்படும் பொதுவான யாத்தல் மரபின் வளர்ச்சியாக அல்லது காலத்திற்கேற்ற அதன் மாறுதலாக இளங்கோ தன் கவிதையை அமைத்தார் எனலாம். இதனால், தமிழ்க்கலையின் தொல்பழம் பண்பாட்டு மரபுப் பின்னணியுடன் இளங்கோவின் படைப்பும் ஓர் இயல்பான தொடரிழையாக அமைந்துவிடுகிறது. இதுவே மிக முக்கியமானது. இலக்கிய இயக்கத்தின் இயல்பான மாறுதல் வடிவமே இது.

2. இக் கலைப் பண்பாட்டுத் தொடரிழையில் ஆழ்ந்த தத்துவ நவிற்சியைக் கதை உரை மரபில் சொல்லும்போது, எந்த மொழியில் சொல்லுகிறோமோ அந்த மொழி பேசும் மக்களிடையே மிக ஆற்றலுடனும் எளிமையாகவும் அத் தத்துவம் ஒன்று கலக்க நல்லேதுவாகி விடுகிறது. இந்த இரண்டு அடிப்படைகளால்தான் சிலப்பதிகாரம் தமிழர் வாழ்வில் நிலைத்துவிட்டது.

எனவே, வாய்மொழி மரபுக் கூறுகள் பற்றிய ஆய்வுதான், சிலப்பதிகாரத்தைத் தமிழரின் வாய்மொழிக் கதை உரை மரபிலே சார்புகொண்ட, ஆனால் புதிய, தனித்துவம் கொண்ட பெருங் காப்பியம் அல்லது புலமைக் காப்பியமே என வகைப்படுத்தி வைக்கிறது எனலாம்.

வாய்மொழிக் கதை உரை மரபு தமிழகத்தில் இருந்தது என்பதற்குப் பெருங்கதையில் காணப்படும் சில குறிப்புக்களும் சான்றாக உள்ளன.

'நொடி' என்பது இசையுடன் தாளத்துடன் சொல்லப்பட்டது என்ற செய்தியை,

''அசையுஞ்சீரும் அளந்து நொடி போக்கி
இசைகொள்பாடலி னிசைந்துடன் ஒழுக''[10]

என்ற குறிப்பு உணர்த்துகிறது. நொடிபோலவே காப்பியக் கதைகளும் இசையுடன் முக்கிய நாட்களில் மக்கள் முன் எடுத்தோதப்படும் மரபினையும் இன்னொரு குறிப்பு காட்டுகிறது.

'காப்பிய வாசனை கலந்தவை சொல்லி
எண்ணிய துன்னு மேண்டொழில் அறாஅக்
குழாஅ மக்களொடு திங்கள் தோறும்
விழாக் கொள்கென வேண்டுவ கொடுத்து''[11]

திங்கள்தோறும் விழாக்காலத்தில் மக்கள் முன் காப்பியக் கதைகளை ஓதுதற்கேற்ற வசதி செய்து கொடுத்தான் உதயண மன்னன் என்ற இக்குறிப்பு மூலம் மரபான காப்பியக் கதை உரை மரபை நாம் ஊகித்தல் பொருத்தமாக அமையும் எனலாம். உலகெங்கும் விழாக்காலங்களில் மக்கள் முன் வாய்மொழியாக உரைக்கப்பட்ட காப்பியக் கதையே முதல்நிலைக் காப்பியம் என்பதைத் தமிழ்ப் பெருங்கதை அமைப்பும் உறுதி செய்கிறது. இதுபோலவே,

''கதை உரைக்கெல்லாம் காரணனாயினன்''[12]

என்ற இன்னொரு குறிப்பு மூலம், மன்னர்களின் வீரச்செயல் கதை உரையில் இடம்பெற்று வந்தது என்பதையும் உணரமுடிகிறது எனலாம். உரைச் செய்யுள் மரபு என்பதே வாய்மொழி மரபுதான் என்ற முடிவுக்கு வர இச்சான்றுகள் உதவுகின்றன. தமிழிலும் வாய்மொழி இயலான பழங்காப்பியங்கள் இருந்திருக்கலாம்.

மேற்கண்ட ஒருசில குறிப்புக்கள் கதை உரை மரபு என்பது வாய்மொழி மரபாக இருந்து வந்தது என்பதை உணர்ந்து கொள்ள ஓரளவு உதவுகின்றன எனலாம். இக்குறிப்புக்களைப் பெருங்கதை கூறுவது இன்னும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது. ஏனெனில் பெருங்கதை ஆசிரியரும் பாடல் யாத்தலில் வாய்மொழி மரபின் வாய்பாடுகளை நிறையப் பயன்படுத்தியுள்ளார். சிலம்பு, மணிமேகலை, பெருங்கதை - ஆகிய மூன்று காப்பியங்களும் வாய்மொழிக் கூறுகளை உள்ளடக்கி இருக்கும் நிலையும், பெருங் கதையில் காணப்படும் மேற்கண்ட குறிப்புக்களும், வாய்மொழிக் காப்பியக் கதை உரை மரபு தமிழகத்தில் இருந்தது என்ற கருத்தை உறுதி செய்வன எனலாம்.

சிலப்பதிகாரம் பற்றிய இந்த முடிபு மணிமேகலைக்கும் பொருந்தும் எனலாம்.

அவையில் அவ்வப்போது வாய்மொழி மூலம் நிகழும் படைப்புக்களிலிருந்து படித்துக் கேட்டுணரக் கூடிய புலமைப் படைப்புக்களுக்கு மாறும் போது கீழ்க்கண்ட சில கூறுகள் காணப் படும் என வாய்மொழி மரபு பற்றி ஆராய்ந்துள்ள ஆய்வாளர் கூறியுள்ளனர். இந்நிலையில் அவற்றை அறிவது பொருத்தமாக இருக்கும். அவற்றைக் கீழே காணலாம்.[13]

1. புலமைப் பாங்கு வளர்நிலை அடையும்போது வாய்பாடுகள் தற்கவனத்துடன் முறிக்கப்பட்டு ஒழுங்கான யாப்பு அடிகள் உருவாகி விடும்.

2. கருத்து நிலையில் மாறுதல்கள் ஏற்படும். புதிய கருத்துக் களுக்கான புதிய வாய்ப்புக்கள் ஏற்படும். பல்வேறு இணைப்புக்கள் கதை அளவில் ஏற்படலாம். ஏனெனில் படித் துணரக் கூடிய சுவைஞர் பின்னணி இதனைத் தேவைப் படுத்தும்.

3 வாய் மொழிக் கலைகளுக்கு உரியது போலக் குறிப்பிட்ட கால வரையறை என்பது புதிய புலமைப் படைப்புக்குத் தேவை இல்லை. கவிஞனின் கற்பனை விரிவுக்கு இடம் கிடைக்கிறது.

4. புலமைக்கலை முழு வளர்ச்சி அடையும் நிலையில் வாய்பாடே இல்லாமல் போய் விடும். இந்நிலையை அடையும் வரை இடையில் இக்கூறுகள் ஓரளவேனும் (செயற்பாங்கு குறைந்தே) மரபுத் தொடர்ச்சியின் சின்னமாக இடம் பெறலாம். (மணிமேகலை, சிலப்பதிகாரத்தில் இம்முறையிலேயே இடம் பெற்றுள்ளது. சூளாமணி, சிந்தாமணி போன்ற காப்பியங்கள் முற்றிலும் வாய்பாட்டிலிருந்து விடுபட்ட நிலையில் உள்ளவை.)

5. திரும்பத் திரும்ப வருதல் (Repetition) என்பது மிகக் குறைந்த அளவிலேயே இடம் பெறும்.

6. சொற்கள் பழைய மரபு முறையிலான விளைவுகளுக்காக இல்லாமல் புதிய தத்துவ முறையிலான, புதிய அனுபவ முறையிலான விளைவுகளுக்காக அமைக்கப்படும். எனவே, அடிப்படைத் தோரணை புதிய போக்கில் அமைந்து விடும். சொற்களுக்கு ஆழ்ந்த, கூரிய பணி கிடைத்து விடும். (இதனைச் சிலம்பில் காணலாம்)

7. வரி அமைப்புகளும் பழைய முறையில் யாக்கப்படாமல், புதிய தனித்துவப் பாங்கில் மாறி அமைந்து விடுகின்றன.

8. இனி, முக்கியமானது : வாய்மொழி மரபில் கலை வெளிப்பாடு என்பது ஒரு தனி நிகழ்வாக (Performance) அமைவது. மேலும், ஒரு நிகழ்வில் சொல்லப்படுவது நூற்றுக்கு நூறு அப்படியே அடுத்த நிகழ்வுகளிலும் சொல்லப்படுவதில்லை. ஒவ்வொரு நிகழ்வும் தனித்தன்மை கொண்ட வெளியீடாக அமையும். எனவே, பல வடிவுகள் கொண்ட ஓர் உருவ நிலையே (a Multiform) வாய் மொழிக் கதை மரபுக்குரியது. ஆனால், படித்துணரும் படைப்புக்களிலோ, எவ்விதக் கலப்பும், பிற மாதிரியு மற்ற ஒரே ஒரு தனித்துவம் கொண்ட விறைப்பான வடிவ (Stark) நிலையையே காண முடியும்.

முடிபு

சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை ஆகிய காப்பியங்களின் நிகழ்ச்சிப் பின்னல், கட்டமைப்புக் கூறுகளை நோக்கும் போது, அவை, வாய் மொழி மரபை உள்ளடக்கிய, ஆனால், படித்துணர் தற்கே உரிய தனி ஒரு நிலை கொண்ட, ஆழ்ந்த கவித்துவச் செறிவும் சொல்லாட்சிகளும் கொண்ட புலமைக் காப்பியங்களே என்பது ஐயத்திற்கிடமின்றிப் புலனாகிறது எனலாம். புலமைக் காப்பியம் என்பதே பெருங்காப்பியம்.

V

பெருங்கதை, சீவக சிந்தாமணி, சூளாமணி

1. காப்பியத்தன்மை

சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை ஆகிய இரண்டு காப்பியங்களையும் பற்றிய விரிவான ஆய்வுக்குப் பின்னர், பெருங்கதை, சீவக சிந்தாமணி, சூளாமணி ஆகிய காப்பியங்களின் வகைத் தன்மையை மதிப்பிடுவது எளிது. இம்மூன்றில் சிந்தாமணியும், சூளாமணியும் புலமைக் காப்பியங்கள் அல்லது பெருங் காப்பியங்கள் என்பதில் எவ்வித ஐயமுமில்லை.

திட்டவட்டமான, வாய்மொழிப்பாடல் மரபிலிருந்து முற்றிலும் விடுபட்ட தன்மையுடன் எழுதப்பட்டிருப்பதும், துறவு கொண்டு முத்தி பெறுதல் என்ற ஆழ்ந்த தத்துவ விளக்கம் செய்தல் என்பது அடிப்படைக்காப்பிய நோக்கமாயிருப்பதும், வீரச் செயல்கள் இந்நோக்கிற்குள் அடங்கி முதன்மை பெறாத நிலை பெற்று இருப்பதும் - ஆகிய மூன்று முக்கியமான காரணங்கள் சூளாமணி, சிந்தாமணி ஆகிய இரண்டையும் பெருங்காப்பிய வரிசையில் எளிதாக வைக்கின்றன. பெருங்காப்பியமா அல்லது முதல்நிலைக் காப்பியமா என்ற வினாவிற்கே இங்கே இடமில்லை எனலாம்.

ஆனால், பெருங்கதையைப் பொறுத்தவரையில் சில விளக்கங்கள் தேவைப்படுகின்றன. பெருங்கதை முழுமையாகக் கிடைக்காத நிலையில் வகைத்தன்மையைப் பற்றித் தீர்மான மாகச் சொல்லிவிடுதல் சரியாகாதுதான்.

ஆயினும், கதைப் போக்கு ஓரளவு காப்பியத் தன்மையை அறியத் துணை செய்யலாம். சூளாமணியைப் போலவேதான் பெருங்கதையின் கதையும் இயங்குகின்றது. உதயணன், பகையை வென்று மணம்புரிந்து நல்ல அரசு அமைத்தல், அவன் மகன் நரவாணதத்தனின் காதல், மணம், நரவாணதத்தனின் மனைவியை மானசவேகன் தூக்கிச் சென்றுவிடுதல் - என இரண்டு தலைமுறைக் கதை இடம் பெறுகிறது. சூளாமணியிலோ, பயாபதியின் மகன்கள் திவிட்டன், விசயன் ஆகியோர் பகையை வென்று நல்லரசு அமைத்தபின், திவிட்டனின் மகளுடைய சுயம் வரம் நடைபெற்று, பேரர்களைப் பார்த்த பிறகே பயாபதி துறவு கொள்வதாக இடம் பெறுகிறது. இதில் மூன்று தலைமுறைகள் இடம்பெறுகின்றன. திவிட்டனின் வீரம் - திருமண நிகழ்ச்சிகள் இடம் பெற்றிருப்பது போலவே, பெருங்கதையிலும் நரவாணதத்தனின் காதல் - மணம் இடம் பெற்றுள்ளன.

சீவக சிந்தாமணியில் ஆட்சிப் பொறுப்பைச் சீவகன் தன் மகனிடம் ஒப்படைத்துவிட்டுத் துறவு மேற்கொள்வதுபோலத் திவிட்டன் துறவு மேற்கொள்ளவில்லை. பேரனைக் கண்ட பின்னர் திவிட்டனின் தந்தை பயாபதியே துறவு மேற்கொள்கிறான்.

சூளாமணி, சிந்தாமணி, ஆகிய நூல்களின் மூலம் தர்மத்திற் கெதிரான பகை அரசனை வென்று நல்லரசை அமைத்துவிட்டு, மகன் உரிய வயது அடையும்போது அவனிடம் ஆட்சிப் பொறுப்பை ஒப்படைத்துவிட்டுத் தந்தை அல்லது தாத்தா துறவு மேற் கொள்ளும் செயலையே பொதுவான காப்பியச் செயலாகக் காண்கிறோம். பெருங்கதையில், மன்னன் உதயணனும் இவ்வாறே இறுதியில் நரவாணதத்தனிடம் ஆட்சிப் பொறுப்பை ஒப்படைத்துவிட்டுத் துறவு மேற்கொண்டானா அல்லது இல்லையா என்பதுபற்றி எதுவும் தெரியாது. ஏனெனில் காப்பியத் தின் பிற்பகுதிகள் கிடைக்கவில்லை.

இருப்பினும். சமணக் காப்பியங்களின் பொதுப் போக்கின் அடிப்படையில் பார்க்கும் போதும், பிற்காலத்தில் தோன்றிய உதயண குமார காவியத்தின் கதையையும் பார்க்கும்போதும் பெருங்கதையின் முடிவும் அவ்வாறே இருந்திருக்கும் என ஊகிக்கலாம். அவ்வாறு இருந்தால் பெருங்கதையும் பெருங் காப்பியமே என்பதில் ஐயமில்லை.

இவ்வாறு நிறுவும்போது வேறு சில வினாக்களுக்கும் விளக்கம் அளிகக வேண்டும் பெருங்கதை மட்டும் ஏன் ஆசிரியப்பாவில் அமைந்துள்ளது? பாடல் யாத்தல் மரபு ஏன் சங்கப்பாடல் முறையில்

உள்ளது? பெருங்கதைக் காப்பியப் பாடல் யாத்தலில் வாய்மொழி மரபுக்கு இடம் உண்டா? சூளாமணி, சிந்தாமணியைப் போல் இல்லாமல் சிலம்பு, மணிமேகலையைப் போல ஏன் பெருங்கதை அமைந்து உள்ளது? அதன் காப்பியப் பரிமாணம் எத்தகையது? என்பனவே அவ்வினாக்கள்.

பெருங்கதையின் வாய்மொழிக் கூறு பற்றி முதலில் பார்க்கலாம். பாடல் யாத்தலில் வாய்மொழிப் பாடல் மரபை ஓரளவு பயன்படுத்திக் கொண்டாலும், இளங்கோ, பெருங்காப்பியமாகவே சிலப்பதிகாரத்தைப் படைத்துள்ளார் என்பது முன்னரே விளக்கப் பட்டுள்ளது.

பெருங்கதையின் யாப்பு ஆசிரியப்பாவே. ஒரே பாவே இடம் பெற்றுள்ளது. மணிமேகலையும், பெருங்கதையும் இந்நிலையில் ஒரே யாத்தல் முறையினையே பின்பற்றியுள்ளன. பெருங்கதையின் வாய்மொழி மரபுக் கூறுகளை மதிப்பிட, சிறப்பாக வாய்பாட்டு மரபான அடைகள் பற்றி மதிப்பிடச் சான்றிற்காக 'விழாவாத்திரை' என்ற ஒரு காதை மட்டும் எடுத்துக் கொள்ளப் பட்டுள்ளது. இவ்வொரு காதை மூலம் கீழ்க்கண்ட விவரங்கள் கிடைக்கின்றன.

பெருங்கதை : விழாவாத்திரை - மொத்த வரிகள் : 354

ஒருசீர் அடைகள் மொத்தம் 58	விரிநீர், பயிர்வளை, இடிமுரசு, பசும்பொன், புதுநீர், உண்கண், செஞ்சுவல், பெருங்கடன், பல்சனம், நிறைபுனல், உவாக்கடல், திருநகர், மூதூர், பனைஎருத்(து), திருநீர், இருநிலம், பனை எருத்(து), முந்நீர், இன்னீர், வெள்வளை, பெருந் தேன், பசும்பொன், (2) வருமுலை, திருமுகம், கதிர்விரல், இடைமுலை, புடைமுலை, இன்னிசை, பைந்தொடி, (2) செழுங்குரல், நறுநீர், கதிர்நிலம், இளங்கலம், பனித்துறை, அருந்தவம், தவழ்கதிர், செந்நூல், கடிக்குளம், நகைமுத்தி, புயன்மலை, பூமலர், பூந்துறை, தண்பொழில், (2) வெண்மணல், தடக்கை, இரும்பிடி, நறுமலர், நறுஞ்சாந்து, விழுநிதி, பெருந்துயர், வயங்கிழை, கொழுங்காழ், வியன்கா, பசும்பொன், பொற்படை

இருசீர் அடைகள் மொத்தம் 73

வீரகுமாரரும், ஆய்கழன் மைந்தரும், மல்லன் மூதூர், மணிக்காழ்ப் படாகை, ஆர்வ மகளிர், ஆய்கழன் மைந்தரும், காலிரும் பிடியும், கடுங்காற் பிடிகையும், அகலிரு வானத்(து), வெண்சுடர் வீதி, எண்ணரும் பல்படை, நகர நம்பியர், கம்பலைத் தெருவின், ஒண்ணுதல் மகளிர் (2), பெருநீர்க் கருங்கடல், செஞ்சுவல் பாண்டியம், கட்டளை வாயில், கமுகிளந் தோட்டமும், பயில்பூம் பொதும் பினும், பன்மலர்க் காவுதொறும், நிறங்கிளர் செல்வத்(து), சுரும்பயிர் கோதை, கண்ணகல் கடைகள், ஒண்ணுதல் ஆயத்(து), மணனெடுந் தெருவின், மதர்வை வெண்டோட்டினும், நிரைவளை மகளிர், மேதகு வனப்பில், (2) செவ்வான் முகிலிற், இனங்கடி சீற்றத்(து), அடக்கருங் களிறு, தாழ் புனற்றாரையும், தாமவெண்குடை, வண்ண மகளிர், நாட்பெரு வாயில், வாட்கெழு நெடுந்தகை, வான் கொடிப் பவழமொடு, பாடின் படுமணி, வெண்கோட் டூர்தி, தண்பெருங்கோவில், மணிசெய் வள்ளமும், மதுமகிழ் குடமும், செம்பொற் கலசமும், அரும் பெறன் மரபில், மாணிழை மகளிர், திருநுதலாயத்து, பெருங்கோட்டூர்தி, சித்திரச் செய்கொடி, முற்றிழை மகளிர், தண்டாப் பெருந்துயர், இனவளை ஆயத்(து), மூதறி பாகன், ஆடகப் பொற்கவ(று), பல்வளை ஆயத்து, செம்பொற் றாமரை, மெல்லியன் மாதலி, எண்ணரும் பல்லுயிர், ஆறுகடி முரசம், மாட மூதூர், புள்ளொலிப் பொய்கை, விழாமலி சுற்றமொடு, இழைக்கல மகளிர், தலையிரும் பிடிகளும், பனிப்பூங் குவளை, நெடுநிலை மாநகர், படுமணி இரும்பிடி, பொங்குமயிர்ப் புரவி, தானச் செங்கோட்டு, காலியற்புரவி, செருமிகுந் தாமமொடு, உருவச் செங்கொடி.

முச்சீர் அடைகள் மொத்தம் 6

அரிந்துகால் பரிந்த கோதையர், பரிந்துகா முகுத்த முகத்தினர், பரந்த கவரிப் படாகை, விலைவரம் பறியா வெறுக்கையுள், கூடங் குத்திய கொழுங்காழ், மாசறு மணிக்கான் மருப்பு

ஓரடி அடைகள் மொத்தம் 9

மாலை அணிந்த மணிக்காழ்ப் படாகையொடு, கால்புடைத் தெடுத்த கதலிகை நெடுங்கொடி, தேவரும் விழையும் திருநீர்ப் பொய்கை, நூல்

வினை நுனித்த நுண்வினைப் படாத்து, உயர்ந்த உழைக்கலத் தியன்ற அணியின், மலர்தூ மாட மயங்கிய மறுகின், அசும்பில் தேயா அலர்கதி ராழி, தாயொடு வந்த தலைப்பெரு வையம், பொற்றொடர் பொலிந்த பூந்துகிற் கச்சைய

$1\frac{1}{2}$ அடி அடை மொத்தம் : 2	(1)	ஆயத் துதவும் அரும்பெறன் மரபிற் போகக் கலப்பையும்
	(2)	சுட்டுருக் ககிலின் வட்டித்துக் கலந்த வண்ண விலேகை
ஈரடி அடை மொத்தம் : 1		எழாஅநிலை புகாஅ இனங்கடி சீற்றத் தானை யிகக்கு மடக்கருங் களிறு

'விழாவாத்திரை' என்று காதையில் மொத்தம் 354 வரிகள் இடம் பெற்றுள்ளன. இவற்றில் 1414 சீர்கள் உள்ளன. (மொத்தம் 1416 சீர்கள் இருக்கவேண்டும். ஆனால் 348-ஆம் வரியில் இரண்டு சீர்கள் சிதைந்துள்ளன)

மொத்தம் 1416 சீர்களில் வாய்மொழி வாய்பாட்டுப் பாங்குடையன அல்லது வாய்மொழி வாய்பாட்டு மரபுச் சார்புடையன வாகத் தோன்றுகின்ற அடைகள் மொத்தம் 278 சீர்களில் வந்துள்ளன. கிட்டத்தட்ட ஆறில் ஒரு பங்கே இடம் பெற்றுள்ளது.

கொங்குவேளிர் மிகக் குறைந்த அளவிலேயே வாய்மொழி மரபைப் பின் பற்றியுள்ளார்.

குறைந்த அளவாயினும் மிகுதியான அளவாயினும், அவர் இம்மரபினையும் கவனித்துப் பாடல் யாத்தலில் ஓரளவேனும் பின் பற்றியுள்ளார் என்பதே இங்கு முக்கியமானது.

இனி, இவ்வாறு பின் பற்றும் போது தனித்துவமான கவித்துவ நெறியில் அடை மரபு மாற்றம் பெறும் நிலையையும் பெருங்கதையில் காண முடிகிறது.

சான்றாக, ''விழாவாத்திரை''யின் முதல் 21 வரிகளை எடுத்துக் கொண்டு பார்க்கலாம்.

'' 1 விரைந்தனர் கொண்ட விரிநீ ராத்திரை
2 புரிந்துட னயரும் பொலிவின தாகி
3 மல்லன் மூதூ ரெல்லாச் சேரியும்

பயிர்வளை அரவமொடு வயிரெடுத் தூதி
இடிமுர செறிந்த எழுச்சித் தாகி
யாழும் குழலும் இயம்பிய மறுகின்
மாலை அணிந்த மணிக்காழ்ப் படாகையொடு
கால்புடைத் தெடுத்த கதலிகை நெடுங்கொடி
ஆர்வ மகளிரும் ஆய்கழன் மைந்தரும்
வீர குமாரரும் விரும்புவன ரேறிய
மாவுங் களிறு மருப்பிய லூர்தியும்
காலிரும் பிடியும் கடுங்காற் பிடிகையும்
தேரு மாக்களும் தெருவகத் தெடுத்த
எழுதுகள் சூழ்ந்து மழுகுழ மாழ்கிப்
பகலோன் கெடுமெனப் பாற்றுவன போல
அகலிரு வானத் துகள்துடைத் தாட
விசும்புற நிமிர்ந்த பசும்பொன் மாடத்து
வெண்சுடர் வீதி விலக்குவனர் போல
எண்ணரும் பல்படை இயக்கிடம் பெறாஅ
நகர நம்பியர் அரச குமரர்
நிறைகளி றிவைகா ணீங்குமி னெனவும் ''[1]

முதல் வரியில் சீர் நிரப்பும் அசைகளாக மட்டும் 'விரிநீர்' என்ற ஒரு சீர் அடை அமைகிறது. 'வி' என்ற முதல் எழுத்துக் குரிய மோனையாகவும் அமைகிறது. ''எல்லோரும் விரும்பி ஒருங்கே நீர் விளையாடச் செல்லும் பொலிவினதாகி'' என்று சொல்ல எண்ணும் கவிஞர், 'நீராடச் செல்லும் யாத்திரை' என்பதைச் சொல்லும் போது 'நீர்' என்பதுடன் 'விரி' என்ற அடையச் சேர்த்து 'விரி நீர்' என்கிறார். இவ்வாறு அமைத்து ஒரு சீரினை உருவாக்கும் மரபே வாய்மொழி மரபாகும். ஏனெனில் 'விரி நீர்' என்ற அடையைப் பல புலவர்கள் கையாண்டுள்ளனர். இது ஒரு பொதுவான முன் இருப்பு அடையாக இருப்பதையே இவ்வாளுகை சுட்டிக் காட்டுகிறது.

இது போலவே, 3, 4, 5-ம் வரிகளில் இடம் பெற்றுள்ள மல்லன் மூதூர், பயிர்வளை, இடி முரசு - போன்ற அடைகளும் இவ்வாறே முன்னிருப்பு அடைகளாவன.

பாடல் யாத்தலில் சீர்களை அமைக்கும் போது இம்முன்னிருப்பு மரபுகளைக் கொங்குவேளிர் பயன்படுத்தியுள்ளார் என்பது ஐயத்திற்கிடமின்றித் தெரிகிறது. இதே முறையிலேயே இளங்கோவும் சாத்தனாரும் பயன்படுத்தியுள்ளனர் என்பது முன்னர் விளக்கப்பட்டது.

இவ்வாறு பயன்படுத்தும் இளங்கோ, குறிப்பாய் உணர்த்தல் என்ற கவித்துச் செறிவிற்குள் இம்மரபை அடக்கி விடுகிறார் என்பதும் முன்னர் விளக்கப்பட்டது.

கொங்குவேளிர், இந்த அடைபுணர் சீர் மரபிலேயே சென்று புதிய தனித்துவச் சொல்லாட்சிகளைப் படைப்பதைக் காணலாம்.

11-ஆம் வரியான ''மாவுங்களிறும் மருப்பியல் ஊர்தியும்'' என்பதில் உள்ள மருப்பியல் என்பதன் பொருள் 'மருப்பில் செய்த' என்பதேயாகும். சங்கப் பாடல்களில் 'மருப்பு யாழ்' என்ற சொல் வந்துள்ளது.[2] 'கோட்டிற் செய்த கொடிஞ்சி நெடுந்தேர்' என்று பொருநராற்றுப் படையில் இது விளக்கப்பட்டுள்ளது.[3] தேர் பற்றிச் சொல்லும் போது இவ்வாறு சொல்லும் மரபு உள்ளது. கொங்கு வேளிர் இம்மரபினை ஓரளவு பின் பற்றினாலும் 'மருப்பியல்' என்ற புதிய சொல்லாக்கத்தைப் படைத்து விடுகிறார். வெறும் சீர் நிரப்பி அடையாக மட்டும் அமையாது கவிஞனின் தனித்துவத்தை இச் சொல் வெளிப்படுத்துகிறது.

இது போலவே, 'நிறைகளிறிவை காண் நீங்குமின்' என்ற வரியில் வரும் 'நிறைகளிறு' என்பதும் கொங்குவேளிரின் தனித்துவச் சொல்லாட்சியே. 'நிறைகயம்'[4], 'நிறைசுனை'[5] போன்ற ஆளுகைகள் சங்கப் பாடல்களில் உள்ளன. அதே மரபில் 'நிறைகளிறு' எனக் கொங்குவேளிர் படைக்கிறார்.

ஒரு வரியை உருவாக்க இரண்டு சீர் அடைகளைப் பயன் படுத்தும் மரபையும் காணமுடிகிறது. 9-ஆம் வரி இதற்கு நல்ல சான்று. இவ்வரி மிக முக்கியமான சான்றாகும்: இதோ வரி:

''ஆர்வ மகளிரும் ஆய்கழன் மைந்தரும்''

'ஆர்வமாக்கள்' என்ற ஆளுகை நற்றிணையில் இரண்டு பாடல் களில் இடம் பெற்றுள்ளன.[6] இது போலவே, ஆய் இழை,[7] ஆய் இதழ்,[8] ஆய் கலம்,[9] போன்ற சங்ககால அடை உருவாக்க மரபு முறையிலேயே ஆய்கழன் மைந்தர் என்ற பகுதியும் அமைகிறது. ஆய்கழல் வேந்தன் எனச் சாத்தனாரும் படைத்துள்ளார். ஆகவே,

'ஆர்வமகளிரும்
ஆய்கழன் மைந்தரும்'

என்று இவ்வாறு அடை புணர்த்துச் சீர் அமைத்து வரி உருவாக்கி நிகழ்ச்சிகளைச் சொல்லும் மரபே வாய்மொழி மரபாகும்.

ஒரு சீரை உருவாக்குவது என்பது இந்த அடை மரபைக் கவனித்து வருபவனுக்கு மிக எளிதாகும். வாய்மொழியாகச் சொல்லும் போது, வேகமாகவும் நயமாகவும் இசை நயத்தோடும் எடுத்து ஓதிச் சொல்லும் போது இந்த வரி உருவாக்க முறைமை மிக எளிதாகத் துணை புரியும்.

இது போலவே, 'மாடம்' என்பதைச் சொல்லும் போது ஒரு வரியையே முழு அடையாகக் கொங்குவேளிர் பயன்படுத்துகிறார். இவ்வாறு நீட்டி அமைப்பதும் வாய்மொழிக் கலைஞனின் மரபே.

'விசும்புற நிமிர்ந்த பசும்பொன் மாடத்து'

என்ற வரி முழுதுமே அடையாகி விடுகிறது. இது போல,

'நிறைகளி றிவைகா ணீங்குமி னெனவும்'

என்ற வரியில் பாதி அளவு அடை மரபு பின் பற்றப்படுகிறது; 'ஆர்வ மகளிரும் ஆய்கழன் மைந்தரும்' என்பதில் இரண்டு சீர் அடைகள் இரண்டு சேர்ந்து ஒரு வரி அமைக்கப்படுகிறது.

இவ்வாறான வரி உருவாக்க மரபு வாய்மொழியாகக் கதை சொல்லும் கலைஞனுக்கே உரிய முக்கியமான மரபாகும். இம்மரபே வாய்மொழிக் கலைஞனுக்கு உயிர் போன்ற மரபாகும். இம்முறையில் அவனுக்கிருக்கும் பயிற்சியே பொது நிகழ்ச்சிகளில் அவ்வப்போது வேகமாகவும் நயமாகவும் பாடல் யாக்க உதவும்.

கொங்குவேளிர் மிகச் சில இடங்களில் இம்மரபை ஆங்காங்கே இணைத்துக் கொண்டுள்ளார்.

இவ்வாறு ஏன் இணைக்க வேண்டும் என்றால்,

1. அவர் கண்முன் பின்களத்தில் இப்படி ஒரு பாடல் யாத்தல் மரபு உறுதியாக இருந்திருக்க வேண்டும்.
2. அந்த மரபில் கதை உனர இலக்கியங்களும் பழக்கத்தில் உறுதியாக இருந்திருக்க வேண்டும்.

ஆயினும், படித்துணரும் எழுத்துமொழி இலக்கிய மரபானது பெரு வளர்ச்சி அடையும் போது வாய்மொழியின் கூறுகள் முற்றிலும் துண்டிக்கப்பட்டுப் போய்விடாது. புதிய வளர்ச்சியானது நேரடியாகத் திடுதிப்பென வந்துவிட்டதன்று; வரவும் முடியாது. வாய்மொழி மரபின் நீண்ட கால வரலாற்றிற்குப் பின் எழுத்துக்கள்

கண்டு பிடிக்கப்பட்டு, ஆழ்ந்த தத்துவம் பற்றிய அறிவாராய்ச்சியில் மனிதன் இறங்கத் தொடங்கும் காலகட்டத்தில்தான் படித்துணரும் நிலையே ஏற்பட முடியும்.

மேலும், தமிழகத்தில் இலக்கியம் படித்துச் சுவைப்பது என்பது மக்கள் கூடிய அவையில் படித்து விளக்குதல் என்ற நிலையிலேயே பெரிதும் இருந்து வந்தது. வாய்மொழி நிகழ்ச்சி போல இல்லாவிட்டாலும் காதால் கேட்டல் என்பதும் இருந்து வந்ததால் வரியாக்க முறையின் பழைய தோரணைகளைக் கவிஞன் முற்றிலும் புறக்கணிக்க முடியாது. நாகரிகத்தின் தொடக்க காலங்களில் இந்நிலை இருந்தே தீரும்.

இப்படிப்பட்ட நிலை நன்கு ஏற்பட்டுவிட்ட தொடக்க காலங்களில் தோன்றிய படைப்புக்களே சங்கப் பாடல்கள், சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை, பெருங்கதை ஆகிய நூல்கள். எனவேதான் இவற்றில் அடைமரபுகளும், வரியாக்க மரபுகளும் வாய்மொழிப் பாங்குடன் அமைந்துள்ளன. ஆனால், இவை வாய்மொழிப் பாடல்கள் அல்ல; வாய்மொழி யாத்தல் மரபுகளை ஓரளவு உள் வாங்கிக் கொண்ட புதிய எழுத்து மொழிப் பாடல் அமைப்புக்களாகும். பழைய வாய்மொழி மரபின் தோரணையை முற்றிலும் புறக்கணிக்க முடியாத சூழல் இல்லை என்றால் பாடல் யாத்தலில் இம்மரபு இடம் பெறவே முடியாது. முற்றிலும் புறக்கணித்து விடக்கூடிய புதிய அறிவுச் சூழல் பக்தி இலக்கியக்கால எழுச்சிக்குப்பின் தோன்றி விட்டது. எனவேதான், வாய்மொழி மரபு இல்லாத, வரையறைகள் கொண்ட யாப்பு வடிவங்கள் தோன்றுகின்றன. இந்தச் சூழலின் தொடர் களங்களில்தான் சூளாமணியும் சீவக சிந்தாமணியும் தோன்றின. இவ்விரண்டிற்கும் முற்பட்ட இலக்கியங்களே சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை, பெருங்கதை ஆகியன. சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை, சங்கப் பாடல்கள் ஆகியனவற்றில் காணப்படுகின்ற இந்த வாய்மொழி வாய்பாட்டுக் கூறுகளை வைத்து இவை யாவும் ஒரே ஆண்டிலோ அல்லது ஒரே நூற்றாண்டிலோ எழுதப்பட்டவை என்று முடிவு கட்டி விடலாமா?

இப்படி முடிவு கட்டத் தேவையில்லை. ஏனெனில் இம்மரபு பல நூற்றாண்டுகள் நீடித்திருக்க முடியும்.

அரசுருவாக்கம் நிகழ்ந்து கொண்டிருந்த காலத்தில் வாய்மொழி மரபின் போக்கிலேயே மாறுதல் அடைந்து படித்துணரக் கூடிய, படிப்பதைக் கேட்டுணரக்கூடிய கவித்துவச் செறிவுடன்

கூடிய கவிதைகளாகச் சங்கப் பாடல்கள் உருவாயின எனலாம். அகத்திணைப் பாடல்களும் மரபுகளும் இந்த அடிப்படையிலேயே உருவாயின.

புறத்திணைப் பாடல்களில் பல சற்றுக் காலத்தால் முந்திய வையாக இருக்கலாம். இந்தக் காலவேறுபாடும் பெரிய அளவில் இருக்க முடியாது.

அவையில் வாய்மொழியாக ஓதக்கூடிய மரபுக் கூறுகள் இடம் பெற்றிருக்கும் அளவு அடிப்படையில் இந்தக் கவிதை வளர்ச்சிப் போக்கினை ஓரளவு தீர்மானம் செய்ய முடியும்.

மேலும், துணங்கை, குரவை போன்ற ஊர்மன்றில் நிகழ்த்தப் பெறும் கலை வெளிப்பாடுகளும் இருந்தன; மாங்குடி மருதன் போன்ற புலவர்களைத் தலைமையாகக் கொண்ட அரச அவை களில் செய்யுள் படைக்கப்படும் நிலைகளும் இருந்தன.

1. செறுத்த செய்யுள் செய்செந் நாவின் வெறுத்த கேள்வி விளங்குபுகழ்க் கபிலன்
2. மன்றம் போந்து மறுகு சிறைபாடும் வயிரிய மாக்கள்
3. வாழ்கநின் வளனே நின்னுடை வாழ்க்கை வாய்மொழி வாயர் நின்புகழேத்த

போன்ற பல குறிப்புக்கள்[10] அரச அவைகளில் புலவர்கள் செய்யுள் படைக்கும் முறையானது வாய்மொழி மரபின் பின்னணி கொண்டதே என்பதைக் காட்டுகின்றன. பேராசிரியர் சி. எஸ். லிவிஸ் கருதுவது போல இந்த அரசவைப் பின்னணியில் உள்ள புலவர்களின் படைப்புச் செயல்களின் கால மாறுதலுக்கேற்ற வளர்ச்சியாகவே காப்பியங்கள் தோன்றின எனலாம்;[11] தொடக்கக் காப்பியங்களில் வாய்மொழிப் பாடல் கூறுகள் ஓரளவு இடம் பெற்றிருப்பதன் மர்மம் இதுதான். மேலும், உரையும் பாட்டும் உடையாரான சில மன்னர்களின் வீரச்செயல்களே தொடக்க காலக் காப்பிய மாதிரிகள் எனலாம்.

வாழ்த்தியல் வகைகள், ஆற்றுப்படைகள் போன்ற பாடாண் பாடல்களை எழுதி மறவியல் வாழ்வின் பின்னணியோடு வாழ்ந்த வாழ்க்கை, மறவியல் வேர்கள் மறைந்து புதிய அறவியல் வேர்கள் வளரும்போது மனித வாழ்வின் முழுப்பரிமாணத்தையும் தத்துவ நவிற்சியுடன் வெளிப்படுத்தல் என்பது ஏற்படுகிறது.

இம்முயற்சி அரும்பும் காலம், இன்னும் பழைய மரபின் வாசலில்தான் நின்று கொண்டிருக்கிறது. அதே வேளை புதிய சமண பௌத்தக் கொள்கைகளும் வாசலுக்கு முன் வந்து விட்டன. எனவே, முந்தைய சூழலின் கலை வெளிப்பாட்டுப் பின்னணி மரபுகளிலிருந்து முற்றிலும் துணித்துக் கொண்டு வரமுடியாது. சிறிது சிறிதாகவே இம்முறிவு நிகழ்ந்து, முற்றிலும் புதிய இலக்கியமரபு இன்னொன்று நிலைபெறும் வரை பழையதன் இயல்புகளை - அவை முக்கியப் பங்கு வகிக்கா விட்டாலும் - ஆங்காங்கே இணைத்துக் கொண்டே இலக்கிய இயக்கம் நிகழும்.

சீவக சிந்தாமணி, சூளாமணி ஆகிய காப்பியக் காலங்கள் இம்முறிவு முற்றிலும் நிகழ்ந்துவிட்ட காலங்கள். இம்முறிவு தத்துவ அளவிலும், கவிதை ஆக்க முறையிலும் ஓரளவு நிகழ்ந்து இருந்தாலும் முழுமுறிவு இல்லாத நிலையையே பெருங்கதை, சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை - ஆகிய காப்பியங்கள் உணர்த்து கின்றன. பண்பாட்டுக் கலப்புக்கள் நிகழ்ந்து கொண்டிருந்த தொடக்க காலச் சமூகப் பின்னணியே இதற்கான ஆதாரக் களம்.

இந்த வேறுபாடே இவற்றின் வகைத் தன்மையில் காணப் படும் அடிப்படையான வேறுபாடுகள்.

சிந்தாமணி, சூளாமணி தோன்றிய காலத்திற்கு முன்னர்தான் சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை, பெருங்கதை ஆகிய நூல்கள் தோன்றியிருக்க முடியும் என்பது இதனால் சிறிதும் ஐயமின்றி விளங்கி விடுகிறது.

இம்மூன்றில் எது முதலில் தோன்றியது எது அடுத்துத் தோன்றியது என்பதை வரையறுத்தல் கடினமானதே.

சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை ஆகிய இரண்டு நூல்களும் கி. பி. 2ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தவை அல்லது கி. பி. 2 முதல் கி. பி. 6ற்கு இடையேயுள்ள காலத்தைச் சேர்ந்தவை எனலாம். பெருங்கதையையும் இந்த முதல் ஆறு நூற்றாண்டுக் கால அளவுக்குள் வைப்பதே பொருந்தும்.

பெருங்கதையின் நாயகனான உதயணன் சைனத் தீர்த் தங்கரரான மகாவீரரின் காலத்தவன். இவனும் சைனனே. சைன, பௌத்த மத எழுச்சிக் காலங்களில், மன்னர்கள் நல்லரசு அமைப்ப தாகவும், பின் இறுதியில் துறவு மேற்கொள்வதாகவும் காட்டும் காப்பியங்கள் பல தோன்றின. இவற்றிற்கு ஆதாரமாக உதயணன் போன்ற பல்வேறு மன்னர்கள் இந்தியா எங்கும் சமண சமயத்தை

ஆதரித்தனர்.[12] பரவ உதவினர். எனவே, இம்மன்னர்களின் காதல், வீரம், அறம் பற்றிய பலகதைகள் உருவமைக்கப்பட்டன. தமிழ் நாட்டில் பக்திக் காலம் வரை பல்லவ, பாண்டிய மன்னர்கள் சைன சமய ஆதரவாளராகவே இருந்தனர். மேலும், பாண்டியர்கள் பழைய தமிழர் நெறியைப் பேணும் செயல்களிலும் ஈடுபட்டனர். களப்பிரரும்கூடச் சைனரே என்பர்.

எனவே, கி.மு. 2, 3-ஆம் நூற்றாண்டுகளிலேயே புகழ் பெற்றுவிட்ட உதயணன் போன்ற மன்னர்களை மையமாகக் கொண்ட கதைகள் தமிழகத்தில் காப்பிய காலத்தொடக்கத்திலேயே எளிதில் கலந்துவிடும் சூழலே இருந்தது. இராமாயணம், மகாபாரதம் போல உதயணன் கதையும் பழங்காலத்திலேயே மிகப் புகழ்பெற்ற கதையாக இருந்தது. அந்தந்த நாட்டின் பண்பாட்டுப் பின்னணியுடன் இணைந்து தத்துவத்தைப் பரப்பிய சைனர்களின் போக்கிற்கேற்ப, தொடக்ககால மாறுதல் பின்னணிக்கேற்ப, வாய்மொழிக் கூறுகளை முற்றிலும் விட்டு விடக்கூடிய சூழல் இல்லாத நிலையில் பெருங்கதை ஆசிரியரும் பழைய இலக்கிய மரபுப் போக்கிற்கேற்பத் தன் காப்பியத்தை உருவாக்கி இருக்க முடியும் என்று முடிவு கொள்வது பொருத்த மானதே எனலாம்.

எனவே, பெருங்காப்பியங்களாகவே இருந்தாலும் சூளாமணி-சிந்தாமணியிலிருந்து மணிமேகலை, சிலம்பு, பெருங்கதை ஆகியன வேறுபடக் கூடிய இந்த வகைத் தன்மையின் சில பண்புக் கூறுகளே, இவற்றின் உருவாக்கக் காலத்தையும் ஓரளவு சுட்டிக் காட்டக் கூடியன எனலாம். இந்த அடிப்படையில் கி.பி. 1 ஆம் நூற்றாண்டு முதல் பக்திக் காலப் பேரெழுச்சி வெற்றி நிகழ்ந்து விட்ட காலம் வரை உள்ள காலப்பகுதியே இந்த மூன்று காப்பியங்களின் காலம் எனலாம் கி.பி. 1 முதல் கி.பி. 6 அல்லது 7 வரை இக்காலத்தைக் கூறலாம். இந்த ஆறு நூற்றாண்டுகளில் முதலில் சிலப்பதிகாரமும், அது தோன்றிப் புகழ்பெற்ற பின் மணிமேகலையும், இவற்றினை அடுத்துப் பெருங்கதையும் தோன்றி இருக்கலாம்.

தமிழ் மரபுக் கதைகள் மூலமே தத்துவ நவிற்சி செய்தல் மாறி, வட நாட்டுக் கதைகளும் தமிழகத்தில் ஓரளவு அறிமுகமானபின் அக்கதைகளும் பயன் படுத்தப்படும் நிலை ஏற்பட்டுவிட்ட காரணமே, பெருங்கதையை இறுதியாக வைப்பதற்குரிய அடிப்படை. இந்நிலையும்கூடக் கி. பி. முதல் நூற்றாண்டுகளில்

நிகழ்ந்திருக்கக் கூடியதுதான். ஏனெனில் கி. மு. முதல் இரண்டு நூற்றாண்டுகளிலேயே தமிழகத்தில் சமணர்க்குப் பள்ளி ஏற்படுத்தியதுபற்றிய கல்வெட்டுக்கள் கிடைத்துள்ளன.[13]

இந்த முடிவுகள், காப்பியப் படைப்புக்களின் கட்டுமான அமைப்புக்களை வைத்தும், சைன வரலாற்றின் போக்குடன் இணைத்தும், நோக்கியதன் மூலம் பெறப்பட்டவையாகும்.

விருத்தப் பாக்கள் பெருவழக்குப் பெற்றுவிட்ட, கெட்டியான அரசு நிலைபெற்றுவிட்ட பிற்காலங்களில் (கி பி. 6-7ற்குப் பிறகு) பழைய முறையில் காப்பியப் பாடல் யாத்தல் நிகழும் என்பது அவ்வளவாகப் பொருந்தாது எனலாம்.

2. கதையும் நிகழ்ச்சிப் பின்னலும்

பெருங்கதை, சீவக சிந்தாமணி, சூளாமணி ஆகிய மூன்று காப்பியங்களின் கதைகளும் வடநாட்டுக் கதைகள்.

குணாட்டியர் என்பவர் பைசாச மொழியில் எழுதிய பிருகத்கதா என்பதே பெருங்கதையின் மூலம். பிற்காலத்தில் வடமொழியில் தோன்றிய வேறு சில உதயணன் கதை நூல்களையும தமிழ்ப் பெருங்கதையையும் விரிவாக ஒப்பிட்டு ஆராய்ந்த டாக்டர் விசயலட்சுமி அவர்கள், தமிழ்ப் பெருங்கதையின் பல்வேறு தனித் தன்மைகளையும் எடுத்துக்காட்டி மூலநூலான குணாட்டியரின் பிருகத்கதையைத் தமிழ்ப் பெருங்கதை தழுவிக்கொண்டிருக்கலாம் என முடிவு செய்துள்ளார்.[1] இதுபோலவே சீவக சிந்தாமணியில் இடம்பெறும் சீவகனின் கதையை மையமாகக் கொண்ட வேறு சில வடமொழி நூல்களையும் அவர் ஒப்பிட்டு ஆராய்ந்துள்ளார்.[2] பல ஒற்றுமை வேற்றுமைகளையும் எடுத்துக்காட்டிச் சீவக சித்தாமணிக்குரிய மூல நூலைத் தெளிவாக வரையறுக்க முடியாது எனவும் அவர் கூறுகிறார்.

ஆயினும், தமிழ் இலக்கிய மரபுகளையும் வடமொழி இலக்கியக் கருத்துக்களையும் இக்காப்பிய ஆசிரியர் ஒருங்கே இடம்பெறச் செய்து, வடமொழி-தமிழ் மரபுகள் இணைக்கப் பட்டுள்ளன என்பதாக விளக்கியுள்ளார்.

சூளாமணிக் கதையும் வடநாட்டுக் கதையே. சமணர்களின் ஸ்ரீ புராணத்தில் இக்கதை இடம் பெற்றுள்ளது. இதை இயற்றியவர் தோலாமொழித் தேவர் இவர் பெயர் ஸ்ரீ வர்த்ததேவர் என இருந்திருக்கலாம் என்பர்.[3]

இம்மூன்று காப்பியங்களின் கதைகளுக்கும் தமிழக வரலாற்றில், பண்பாட்டில் எத்தகைய முன்னைய ஆதாரங்களும் இல்லை.

இம்மூன்றின் பொதுவான போக்கு என்னவென்றால், ஒரு நல்லரசன் அறத்திற்கெதிரான தீய அரசனை அழிப்பது, அழித்த பின் நல்லரசை நிறுவுவது, ஒன்று அல்லது பல பெண்களை மணப்பது, இம்மணங்கள் அரசு விரிவிற்குப் பயன்படுமாறும் அமைவது, பின்னர் அரசனின் மகன் உரிய வயதை அடையும் போது அரச பொறுப்பிலிருந்து தானே விடுபட்டு உலகைத் துறந்து துறவியாகி முக்திநிலை பெறுவது - என்பதேயாகும். இத் துறவு சமணசமயம் சார்ந்ததாகவே இருப்பது. தீர்த்தங்கரர் களுடைய துறவுபோல இதுவும் 30-ஆம் வயதில் நிகழும்.[4] அரசனின் மணஉறவுகளில் பெரும்பாலான உறவுகள் பெரு வணிகர்களின் குடும்ப உறவுகளாகவும் அமையும்.

எனவே, சைன மதத்திற்கு மன்னர்களின், அதாவது அரசின், பேராதரவு ஏற்பட்ட சூழலில், அல்லது ஏற்படவேண்டும் என்று விரும்பிய சூழலில், இவ்வரசில் வணிகர்களுக்கும் முக்கிய இடம் இருந்த சூழலில், உருவான கதைகளே இவை எனலாம். தமிழகத்தில் பல்லவ மன்னர்கள் சைவ சமயத்தைத் தழுவும் காலம் வரை சமண சமயமே அரசின் சமயமாக இருந்தது. அதன்பிறகு சைவ வைணவச் செல்வாக்கு ஏற்பட்ட பிறகும் சமணசமயம் அரசின் முக்கியத்துவம் பெறாவிட்டாலும் மக்களிடையே இருந்தே வந்தது. சைவ சமயம் முதன்மைச் செல்வாக்குப் பெற்ற சோழர் காலத்தில்கூட சமணர்களின் தத்துவ வாழ்வு இருந்தே வந்தது.[5] தொடக்க காலத்தில் மன்னர்களின் பேராதரவு சமணத்திற்கு இருந்த நிலையே இங்குக் கருதத்தக்கது.

ஓரளவு அரச முதன்மையை இழந்துவிட்ட பின் தத்துவ வெளிப்பாடு அல்லது தத்துவச் சிறப்பை உணர்த்தல் என்ற முறையில் பக்திக் காலத்திற்குப் பின்னும் சமண நூல்கள் தோன்றின. இம்முறையில் காப்பியங்கள் அதிகமாகத் தோன்றலாயின. சிந்தாமணி, சூளாமணி, போன்ற நூல்களும் இப்படித்தான் தோன்றின எனலாம்.

இடைக்காலப் பாண்டியர்களில் கூன்பாண்டியன் காலத்தி லிருந்தே சமணசமயம் அரச முதன்மை பெற்றிருந்தமையை அறிந்துகொள்கிறோம். பழந்தமிழ் மரபுகள் பேணிக்காக்கப் படுவதும், அதே மரபில் புதிய வகை நூல்கள் உருவானதும்

இந்தப் பின்னணியில்தான், சங்ககால மறவியல் வாழ்வின் அடுத்த கட்டமாகத் தமிழகத்தில் சமண பௌத்த அறவியல் பெருஞ் செல்வாக்குப் பெற்றது எனலாம். எனவேதான், தொடக்கத்தில் தோன்றிய மணிமேகலை, சிலப்பதிகாரம் ஆகிய நூல்கள் பழைய இலக்கிய மரபின் தடத்திலேயே உருவமைக்கப்பட்டன. சங்க மருவிய காலத்தில் ஐந்திணை நூல்களும், களவழி நாற்பது என்ற புறநூலும் பழைய மரபின் வழியில் இயற்றப்பெற்றமை, காலமாறுதலில் பழங்கால நெறி பெரிதும் மதிப்புப் பெற்றிருந்தது என்பதைத்தெளிவாகக்காட்டும். இந்தப் பின்னணியே பழைய மரபுகளை முற்றிலும் முறித்துவிட முடியாமைக்குக் காரணம்.

பெருங்கதையும் இப்பழைய தடத்தில், முக்கியமாகப் பழைய யாத்தல் மரபைப் பின்பற்றுவதால்தான் இதனைச் சிலம்பு, மணிமேகலைக்கு அடுத்த கட்டத்தின் படைப்பாகக் கருதவேண்டியுள்ளது.

பக்திக்கால எழுச்சிக்குப்பின் பழைய தாழிசை மரபுப் பாக்களான விருத்தப் பாக்களே செல்வாக்குப் பெறலயின. இறைவனிடம் கொள்ளும் அன்புணர்ச்சி என்ற உணர்ச்சி நுண்மையின் வெளிப்பாடு பெருகத் தொடங்கவும், கவிதைகள் பக்தி உணர்ச்சிப்பாக்களாக (Bhakthi Lyrics) மாறி உருவெடுத்தன. உணர்ச்சி விரிவுகளும், இதன் விளைவான கற்பனை மரபுகளும் பெருகின. மாறி வளர்ந்த இந்தப் பின்னணியில், மக்கள் நடுவே தத்துவ விளக்கம் செய்ய நினைக்கும் எவரும் இந்தக் காலத்து விருத்தப்பாக்களையே பாடல் யாத்தலுக்குரிய கருவியாகக் கொள்ளமுடியும். இங்கே பிறமொழி யாப்புக்களுக்கு இடமில்லை. தமிழ்ப் பண்பாட்டு எழுச்சியாக விளங்கிய பக்திக் காலத்து இலக்கிய மறுமலர்ச்சி, உணர்ச்சி வெளிப்பாடுகளுக்கேற்பப் பழையதாழிசை மரபுகளிலிருந்து புதிய விருத்தங்களை வளர்த்துக் கொண்டது.

எனவே, சிந்தாமணி, சூளாமணி ஆகிய இரண்டு காப்பியங்களும் பக்திக்கவிதை எழுச்சிக் காலத்திற்குப்பின் உருவான புதிய சூழலைப் பின்னணியாகக் கொண்ட காலத்தில் உருவாயின என்பதில் சிறிதும் ஐயமில்லை. சிந்தாமணியும் சூளாமணியும் கி.பி. எட்டாம் நூற்றாண்டிற்குப் பிறகு, முற்றிலும் புதிய இலக்கிய மரபு முதன்மை பெற்றுவிட்ட காலச்சூழலில் உருவாயின என்றும் கூறலாம்.

முடிமன்னர் அரசமுறை நிலைத்து நன்கு வளர்ச்சியுற்ற பின்னணியில், இப்பின்னணியே நீண்ட நெடுங்காலச் சமூக நிலையாக அமைந்துவிட்ட நிலையில், தத்துவச் சிந்தனையாளர்கள், தங்களுடைய குறிக்கோளினை நல்லரசு கொள்ளும் மன்னன் ஒருவனின் ஆட்சிப் பின்னணியிலேயே அமைத்துக் கொண்டனர். மக்கள், அரசு போன்றவற்றில் மிகுந்த அக்கறை கொண்ட சமண தத்துவம் சார்ந்த கவிஞர்களும் இந்த முறையிலேயே தங்கள் காப்பியங்களையும் படைத்துக்கொண்டனர். ஒவ்வொருவருடைய படைப்பிலும் தனித்தனிப் பாங்குகள் காணப் பட்டாலும், இந்தப் பின்னணியே மேலே குறிப்பிடப்பட்ட பொதுப் போக்கில் காப்பியங்கள் அமையக் காரணம் எனலாம்.

இக்காப்பியங்களின் தனிப் பாங்குகளை, காப்பியக் கதையைக் கவிஞன் தன் போக்கில் பின்னி அமைத்திருக்கும் பாங்குகளிலிருந்தே தெரிந்துகொள்ள வேண்டும். எனவே, காப்பியக் கதையின் அல்லது காப்பியத்தின் நிகழ்ச்சிப் பின்னல் பற்றிய ஆய்வானது, ஒவவொரு படைப்பின் தனித்துவத்தைக் காட்டக் கூடிய மிக முக்கியமான ஆய்வு முறை எனலாம்.

நிகழ்ச்சிப் பின்னல் : பொதுத்தன்மை

பெருங்கதை, சூளாமணி, சிந்தாமணி ஆகிய மூன்றின் நிகழ்ச்சிப் பின்னல்களைப் பார்க்கும்போது இவற்றின் ஆசிரியர்கள் மூவரும், தங்கள் தங்களுக்கேற்ற முறையில் ஏதேனும் ஒரு கருத்திற்கு முதன்மை கொடுத்து அதற்கேற்பக் கதை நிகழ்ச்சிகளைச் சித்திரித்துள்ளனர் என்பது தெரிகிறது.

மூன்று காப்பியங்களிலும் துறவு மேற்கொள்ளல் என்பதே இறுதி விளைவாக அமைந்துள்ளது.

முக்கியச்செயல் : காப்பியச் செயல்களில் முக்கியச்செயல் என்று எதைக் கருதுவது? மன்னர்களின் வீரவாழ்வும் ஆன்மிக வாழ்வும் இணைக்கப்படும் காப்பியங்களில் வீரச்செயல்களின் அடிப்படையில் மட்டும் முக்கியச் செயலை முடிவு செய்தல் பொருந்துமா? இராமாயணத்தில் இராவணவதம் என்பதுபோலப் பெருங்கதையில் ஆருணி அரசனை அழித்தல் அல்லது மானசவேகனை அழித்தல் எனக்கொள்ளலாம்; சீவக சிந்தாமணியில் கட்டியங்காரனை அழித்தல் எனலாம்; சூளாமணியில் அச்சுவகண்டனை அழித்தல் எனலாம்.

ஆனால், இந்த அழித்தல்களுக்குப் பிறகும் காப்பிய வாழ்வு நீள்கிறது. காப்பிய நோக்கினடிப்படையில் இந்நீட்சி மிக முக்கிய மானதாகவும் அமைகிறது. முக்கியச் செயலை நிகழ்த்திய நாயகர்கள் தம் வீரவாழ்விலிருந்து விலகி பற்றற்ற நிலையை அடைகின்றனர். இந்நிலை அடைதலை காப்பியப் போக்கில் இறுதிப் பயனாகப் படைத்துள்ளனர் கவிஞர்கள்.

இந்த அமைப்பு மூலம் கிடைக்கும் செய்தி என்னவென்றால் வீர அரசியல் ஒருபுறம் நிகழ்ந்தலும் மறுபுறம் துறவு கொள்ளல் என்பதும் மிக முக்கியமானதாகிவிடுகிறது. வீரயியல் அல்லது மற வியலுடன் இந்தத் துறவு அடிப்படைச் சக்தியாய்க் காலூன்றிக் கொள்கிறது. இந்தக் கூடுதல் பண்பினால் மறவியல், முதன்மை நிலையை இழந்துவிடுகிறது. ஆகவேதான், காப்பிய நிகழ்ச்சிகளில் பகையரசனை அல்லது தீய அரசனை அழித்தல் என்பது நிகழ்ந்த பிறகும் நாயகனின் வாழ்வியல் மாறுதல் முக்கியமான நிகழ்ச்சியாக அமைகிறது. இவ்வாறு துறவுச் சார்பினை மையமாகக் கொண்டு காப்பியக் கவிஞர்கள் தேர்ந்தெடுத்து இடம்பெற வைத்திருக்கும் நிகழ்ச்சிகளைக் கொண்டும் பார்த்தால் இம்மூன்று காப்பியங்களிலும் முக்கியச்செயல் துறவு மேற்கொள்ளும் நிகழ்ச்சியே எனலாம். இந்த நிகழ்ச்சிக் கென்று இறுதியில் இரண்டு அல்லது மூன்று இலம்பகங்களை அல்லது சருக்கங்களை ஆசிரி யர்கள் எழுதியுள்ளனர். இவை இல்லை என்றால் சமணத்தத்துவ நவிற்சி இக்காப்பியங்களுக்கு அமையாது. மிக இன்றியமையாத சார்பு காப்பியத்தின் முழுஅளவில் இருப்பதால் துறவு மேற் கொள்ளும் நிகழ்ச்சியே முக்கியச்செயல் எனலாம்.

மறம் அல்லது வீரம் (Heroism) என்பது சமணக் கவிஞர் களுக்குச் சங்க காலத்தில்போல் மறவியல் முதன்மைக் கருத்து நிலை கொண்டதல்ல; இக் காப்பிய ஆசிரியர்களுக்குச் சமண அறமே முதன்மையானது இந்த அடிப்படைகளைக் கொண்டு பார்த்தால் இக் காப்பியங்களின் முக்கியச் செயலை மறவியல் சார்ந்து நோக்குதல் பொருந்தாது எனலாம்.

இவ்வாறு துறவு மேற்கொள்ளுதலை இறுதிப் பகுதியாகக் காப்பிய நிகழ்ச்சிப் பின்னலில் காணமுடிகிறது.

பெருங்கதையில் இறுதிப் பகுதிகள் கிடைக்காவிட்டாலும், இறுதி நிகழ்ச்சி துறவாகவே இருந்திருக்கமுடியும். ஏனெனில் சூளாமணியில் பயாபதி மன்னன் பேரனைப் பார்த்தபிறகே துறவு

பக்கம் 243 - 254 வரை விடுபட்டுள்ளது.

இவ்வாறு வளங்கூறிய பின், சீவக சிந்தாமணியில் சச்சந்தனின் வீழ்ச்சியை முதல் இலம்பகத்தில் கவிஞர் காட்டுகிறார். இதற்கு இரண்டு காரணங்கள் வெளிப்படுகின்றன. ஒன்று: சச்சந்தனின் காமவேட்கை. இரண்டு: கட்டியங்காரன் என்ற அமைச்சனின் துரோகம். தீய அமைச்சன், பொறுப்பற்ற காமவேட்கையில் ஆழ்ந்த மன்னனை அழிக்கிறான். எனவே, இந்த இரண்டையும் அழிக்கவேண்டும். இதுவே மிகச் சிறந்த அரசனுடைய கடமையாகும்.

நாமகள் இலம்பகத்தின் மூலம் கிடைக்கும் இந்த அடிப்படையான நோக்கங்களே சீவக சிந்தாமணியின் காப்பிய நிகழ்ச்சிகளை ஓர் அமைப்பில் பின்னி அமைக்கின்றன எனலாம்.

இந்த இரண்டு இழைகளும் தொடர்ந்து வந்துகொண்டே இருக்கின்றன. ஆக, சிந்தாமணியின் முக்கியச் செயல் காமத்தை அழிப்பதா, கட்டியங்காரனை அழிப்பதா?

1. கட்டியங்காரன் வதமே சிந்தாமணியின் முக்கியச்செயல் என ஆய்வாளர் பலரும் கூறியுள்ளனர். ஆனால், சீவக சிந்தாமணியின் முழு அமைப்பையும் கணக்கிலெடுத்துக்கொண்டு பார்க்கும்போது, இந்த முடிவு மறுபரிசீலனைக்குரியதே எனலாம்.

கட்டியங்காரனை அழித்தல் என்பது மிக முக்கியமான ஒரு நோக்கம்தான் என்பதில் சிறிதும் ஐயமில்லை. திருத்தக்கதேவர் தனித்தனி இலம்பகங்களில் சீவகனின் பல்வேறு அருஞ்செயல்களைத் தனித்தனி நிகழ்ச்சிகளாக அமைத்திருந்தாலும் யாவற்றையும் கட்டியங்காரனை அழித்தல் என்பதுடன் தொடர்பு படுத்தும் முறையில், கட்டியங்காரனுக்கும் நிகழ்ச்சிகளில் இடம் தந்துள்ளார்.

பதுமையார் இலம்பகம், கேமசரியார் இலம்பகம், கனகமாலையார் இலம்பகம், விமலையார் இலம்பகம், சுரமஞ்சரியார் இலம்பகம் தவிர பிற இலம்பகங்கள் அனைத்தின் நிகழ்ச்சிகளிலும் கட்டியங்காரன் இடம்பெற்றுவிடுகிறான்.

கோவிந்தையார் இலம்பகத்தில் வேடர்கள் கவர்ந்த பசுக்களைச் சீவகன் மீட்ட நிலையில் அவனுடைய வெற்றியைக் கேட்டுக் கட்டியங்காரன் சினமடைகிறான்.

காந்தருவ தத்தையார் இலம்பகத்தில் யாழ்ப் போட்டியில் வென்ற சீவகனை வணிகன் என இழித்துப் பேசி வணிகனுக்கெதிராக அரசர்களை ஒன்றுதிரட்டிப் போரிடவைக்கிறான்.

இந்த இலம்பகத்தின் மூலம் ஏற்கனவே அனங்கமாலை என்ற ஆடற்கணிகை மூலம் சீவகன் மீது கட்டியங்காரனுக்குப் பொறாமை உண்டு என்ற செய்தியும் கிடைக்கிறது. குணமாலையார் இலம்பகத்தில் அரச யானையை அடக்கிய சீவகனைப் பிடித்துவரப் படையைக் கட்டியங்காரன் அனுப்பும் நிலையைக் காண்கிறோம். இந்நிலையில் சீவகன் சுதஞ்சணன் என்ற வித்யாதரன் மூலம் வான்வழி எடுத்துச் செல்லப்படுகிறான்.

இந்தப் பகுதிவரை சீவகன் - கட்டியங்காரனின் மோதலைத் திருத்தக்க தேவர் ஒன்றொன்றாகச் சொல்லி வந்து இறுதியில் சீவகனைக் கட்டியங்காரன் பிடித்துவிடக்கூடிய நிலையில் தப்பிச் சென்றுவிடுவதாக அமைக்கிறார்.

இவ்வாறு அரசியல் போராட்டம் ஓர் உச்சநிலையை அடைவதைக் காட்டும் தேவர், இதைமட்டுமே காப்பிய முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததாக அமைக்கவில்லை. காந்தருவ தத்தையார் இலம்பகத்தில் விரிவான யாழிசை பற்றிய வருணனைகள், தத்தையின் அழகு, சீவகனின் யாழிசைத்திறம், சீவகனின் வீரம் ஆகியன வெளிப்படுகின்றன. அரசர் - வணிகர் போராட்டமும் ஒரு முக்கியப் பங்கு பெறுகிறது. குணமாலையார் இலம்பகத்தில் நற்சுண்ணத்தைத் தெரிவு செய்யக்கூடிய கலைஞனாகவும், யானையிலிருந்து குணமாலையைக் காப்பாற்றக் கூடிய வீரனாகவும் காணப்படுகிறான். இந்நிகழ்ச்சிகளிலெல்லாம் சீவகனே முதன்மை நிலை பெறுகிறான்.

எனவே, சீவகனின் பல்வேறு திறன்களை வெளிப்படுத்தல் என்பதும் நிகழ்ச்சிகள் மூலம் தெரியவருகின்றது. காப்பிய நாயகனின் அருஞ்செயல்கள் பல்திறப்பட்டு அமைகின்றன. கட்டியங்காரனை அழிக்கும் சக்தியாக அமைகிறது.

அடுத்து, காம உணர்ச்சிச் சித்திரிப்பும் தொடர்ந்து ஒரு முக்கியக் கூறாக வந்துகொண்டே இருக்கிறது.

விசையையின் அழகை விரிவாக வருணிக்கின்றார் தேவர். சச்சந்தனும் அவளும் இன்பந்துய்த்தலில் ஈடுபட்டிருந்ததை விரிவாக வருணிக்கின்றார். வருணித்தபின்,

''மண்ணகங் காவலின் வழுக்கி மன்னவன்
பெண்ணருங் கலத்தொடு பிணைந்த பேரருள்
விண்ணக மிருள்கொள விளங்கு வெண்மதி
ஒண்ணிற உரோணியோ டொளித்த தொத்ததே''[16]

மதிவானம் உரோகிணியோடு ஒளித்து இருளடைந்தது போல் மன்னனின் அளவிறந்த காமக் கண்ணோட்டத்தால் உலகம் இருளடைந்தது என்பார் தேவர். இதன் விளைவே மன்னனின் வீழ்ச்சி. ஏனெனில் கட்டியங்காரன் தீய அமைச்சன். மன்னனோ நல்லமைச்சர்களின் அறிவுரையை ஏற்காது கட்டியங்காரனிடம் ஆட்சிப் பொறுப்பை ஒப்படைத்து விடுகிறான்.

'நாவலர் சொற்கொண் டார்க்கு நன்கலால் தீங்கு வாரா
பூவலர் கொடிய னார்கட் போகமே கழுமி மேலும்
பாவமும் பழியு முற்றார் பற்பலர் ....''[17]

என்று எடுத்துக்கூறிய அமைச்சரின் அறிவுரையை ஏற்காமல் இருக்கிறான், வீழ்கிறான்.

இந்தப் பின்னணியில் இன்பந் துய்த்தலை விரிவாக வருணிக்கும் தேவர் தொடர்ந்து கோவிந்தையார் இலம்பகத்தில் சீவகனைக் கண்டு அவன் அழகில் மயங்கிய மகளிரின் செயல்களை விரிவாகக் கூறுகிறார். காம உணர்வின் நிலைகளை மிக விரிவாகவும் வெளிப்படையாகவும் வருணிக்கின்றார்.

சீவகனைக் கண்டபோதே, கட்டமழல் காமம் எரிப்ப, அட்டரக் கனைய செவ்வாயின் அணிநலங்கருகி, பட்டுடை சூழ்ந்த காசு மெல்லடியில் வீழும் என்று கூறுவார். காமத்தால் நடுங்கி நின்றனர் என்பார். இவ்வாறு மேலும் விரிவாக எழுதுகின்றார்.

காந்தருவ தத்தையாரிலம்பகத்தில் தத்தையின் பேரழகைப் பீடுமிகு அழகாகக் காட்டுகிறார்.

''கள்வாய்ப் பெயப்பட்ட கருங்குழல் கண்டார் நைய, உள்வாய் பெயப்பட்ட வெம்மதுச்செப்பு ஓரிணை மெல்ஆகம் ஈன்ற, புள்வாய் மணிமழலைப் பொற்சிலம்பின் இக்கொடியை ஈன்றாள் போலும், கொள்வான் உலகுக்கோர் கூற்று ஈன்றாள் அம்மவோ கொடியவாறே''[18] என்பார் தேவர்.

குணமாலையார் இலம்பகத்தில் குணமாலையின் காமத்துயர், குணமாலை சீவகன் இன்பந்துய்த்தல் ஆகியவற்றை விளக்குகிறார். குணமாலை காமத்துயரால் கீழ்க்கண்டவாறு உருகுகிறாள்:

''வாள்பயிற்சி தொடங்கிக் கற்கும் தொழில்போல முலைத்
தடம் மொய் எருக்குப்பையாக, உயிர் இலக்கமாக எய்து

அலைக்கின்றான், வெஞ்சரம் ஐந்துடையான். பூமியும்
பொறை யாற்றாத் தன்மையால், வேள்வித் தீயிலிட்ட தாமரை
போல
நெஞ்சமும் வேகும். சீவகசாமியைக் கடிதே நல்குமின்.
கையினாற் சொல்லி, கண்களிற் கேட்டிடும் மொய்கொள்
சிந்தையின் மூங்கையுமாயினேன். செய்தவம் புரியாச்
சிறியர்போல உய்தி ஆகும் வழிஉண்டோ? கண்ணும்
இழந்தன. கைவளையும் சோரும். பெண்ணில் காமம்
எரிப்பினும் பெண்ணின் மிக்கது பெண்ணல்ல தில்லையே''[19]

இவ்வாறு வருந்தும் குணமாலைக்கும் சீவகனுக்கும் காதல் ஏற்படுகிறது. கூடல் நிகழ்கிறது. திருமணம் நிகழ்கிறது. பின் கூடல் ஊடல் ஆகியவற்றை மீண்டும் மீண்டும் வருணித்தலை தேவர் ஒரு மரபாகக் கொண்டு, இன்பந்துய்த்தலைக் கூறுவதை ஒரு முக்கியக் கூறாகக் காப்பியத்தில் இணைத்துள்ளார். இதனால் மீண்டும் மீண்டும் ஈடுபடத் தூண்டும் இக்காமச் செயலில் கிடைக்கும் இன்பம் உண்மையான இன்பமல்ல; மாறாகத் துயர்க்கே காரணமாவது என்பதை உள்ளுணர்த்துகின்றார் எனலாம்.

காமத்தைக் 'கனி' என்றும் கூறும் தேவர் 'கன்னிமை கனிந்து முற்றிக் காமுறக் கமழுங்காமத் தின்னறுங்கனி'[20] என விளக்குவார்.

சீவகன் குணமாலையைக் கூடிய நிலையைக் கீழ்க்கண்டவாறு விளக்குவார்.

''பெண் அமிர்தம் அவன் பெற்ற அமிர்தம், வண்டு தேன்வரி
செய்ய புணர்மென் முலைபாய, கமழ்தார் மதுவின்துளிப்ப
ஈதாம் அவர் எய்திய இன்பம். நெடுங்கண் புருவம் கண்
மலங்க, கிண்கிணி பூசலிட முத்துப்பற்கள் அமிர்தீன்று
கொடுப்ப அமர்ந்தான் சீவகன்''[21]

இவ்வாறு கூடலை மீண்டும் தேவர் வருணிப்பார்.

ஆக, சீவகன் சுதஞ்சணனுடன் தப்பித்துச் செல்லும்வரை உள்ள பகுதிகளில் காமநிலைச் சித்திரிப்பு என்பதும் மிக முக்கியமான ஒரு கூறாக அமைந்துள்ளது.

நாமகள் இலம்பகத்தை முதற்பகுதியாகவும் அடுத்துக் கோவிந்தையார், காந்தருவ் தத்தையார், குணமாலையார் இலம்பகங்களை இரண்டாம் பகுதியாகவும் நிகழ்ச்சிப் பின்னலில் வைக்கலாம்.

மூன்றாம் பகுதியாகச் சீவகனின் பயண, திருமண அனுபவங்கள் அமைகின்றன. பதுமையார் இலம்பகம், கேமசரியார் இலம்பகம், கனகமாலை இலம்பகம், விமலையார் இலம்பகம், சுரமஞ்சரியார் இலம்பகம் ஆகியன இப்பகுதியில் அடங்கும்.

இம்மூன்றாம் பகுதியில் சீவகனின் திறன்களை வெளிப் படுத்தல், காமநிலை சித்திரித்தல் என்ற இரண்டும் முக்கிய இடம் பெறுகின்றன. கட்டியங்காரன் பற்றிய குறிப்புக்கள் இல்லை எனலாம்.

பதுமையார், கேமசரியார், கனகமாலையார், விமலையார் ஆகியோரை, அழகிய மாற்று வடிவங்களில் சென்று அருஞ்செயல் நிகழ்த்தி மணந்து கூடி இன்புற்றுப் பின் பிரிந்துவிடுகிறான் சீவகன். பார்ப்பன வேடமிட்டு உதயணன் பதுமாவதியை மணந்ததுபோலச் சுரமஞ்சரியைச் சீவகன் காதல் விளையாட்டு நிகழ்த்தி மணக்கிறான்.

சீவகனின் நீண்ட வழிப்பயணத்தைத் தேவர் வேறுபல விளக்கங்களுக்கும் பயன்படுத்திக் கொள்கிறார். வழியில் சாரணர்களை இடம்பெற வைத்துள்ளார். அந்தணர், வேடர், காமம் மிகுந்த இயக்கி ஆகியோரை மனமாற்றம் செய்யும் செயலையும் சீவகன் செய்கிறான். இடையே அருகன் புகழ் இடம் பெறுகின்றது. சமண தத்துவ போதனை விரிவாக இடம் பெறுகிறது. கேமசரியார் இலம்பகத்தில் இப்போதனை இடம் பெற்றுள்ளது [22]

விமலையாரிலம்பகத்தில் அரசியல் நெறிகள்பற்றிய போதனைகளை விசையை மூலம் தேவர் எடுத்து விளக்குகிறார். அரச மரபுகள் இங்கே வெளிப்படுகின்றன. எனவே, சமய, அரசியல் கருத்துப் போதனைகளைக் கூறச் சீவகனின் இவ்வழிநடைப் பயணப் பின்னணியைத் தேவர் நன்கு பயன்படுத்திக் கொள்கிறார் எனலாம். திறன்கள் மிகுந்த சீவகன் ஒரு நல்ல சமணனாகவும் படைக்கப்படுகின்றான். எனவே, சீவகனின் அருஞ்செயல்கள் ஓர் இலட்சியவாதியாக இயங்குகின்ற சமணனின் புனிதச்செயல்களாக அமைந்துவிடுகின்றன.

இனி, பதுமையைக் காதலித்துக் கூடி மகிழ்ந்து பின் திருமணம் புரிந்து கூடி ஊடி மகிழ்தல்,

கேமசரியாரை மணந்து கூடி மகிழ்தல், கனகமாலையைக் காதலித்துத் திருமணம் புரிந்து கூடி ஊடி மகிழ்தல்,

விமலையின்மீது காதல் கொண்டு விரும்பி, மணந்து கூடி மகிழ்தல், சுரமஞ்சரியை இசைத் திறத்தால் வென்று மணந்து கூடி ஊடி மகிழ்தல்-எனத் தொடர்ச்சியாக ஒவ்வொரு மணத்திலும் கூடலையும் ஊடலையும் விடாது சொல்லிச் செல்கிறார் தேவர். திருமணத்திற்கு முன் பழைய களவியல் மரபிற்கேற்ப சீவகனும்-அவன் மணக்க இருப்பவளும் காதல் கொண்டு மகிழ்வதாகவும் தேவர் அமைத்துள்ளார்.

திரும்பத் திரும்ப சீவகனின் காமவேட்கையையும் அதனைத் துய்த்து இன்புறுதலையும் கூறும் தேவர் இக்காமத்தின் பால் ஒரு வெறுப்பையும் அருவருப்பையும் தோன்றச் செய்கிறார் எனலாம். விமலையாரிலம்பகத்தில் சீவகனும்-விமலையும் கொண்ட காதல் வேட்கை பற்றிய விளக்கங்களில் இது தெளிவாகத் தெரிகிறது.

''இது போலும் இவ்வேட்கை வண்ணம் சென்றேபடினும் இறந்தார்க்கு முரைக்கலாவது, அன்றோ? அரிதாய் அகத்தே சுட்டுருக்கும் வெந்தீ ஒன்றே உலகத்துறு நோய்க்கு மருந்தில்லது'' எனப்புலம்பி நிற்கும் விமலை நிலையை,

''நிறையாதுமில்லை நெருப்பிற்சுடும் காமம் உண்டேல்
குறையா நிறையின் ஒருகுன்றியும் காமமில்லை
பறையாய் அறையும் பசப்பென்று பகர்ந்துவாடி
அறைவாய்க் கடல்போல அகன்காமம் மலைப்பநின்றாள் [23]

என்பார் தேவர். சீவகனின் காம வேட்கை நிலையைச் சொல்லும் போது,

''தஞ்சம் வ்ழங்கித் தலைக்கொண்டது காமவெந்தீ ''[24]
''காமக்கடு நோய் சூழ்ந்துடம் பென்னும் மற்றிவ்
வீமத்தி னோடும் உடனேசுட ஏகல் ஆற்றான்''[25]

என்பார். காமத்தை ஒரு கொடிய நோயாகவும் அதனால் ஏற்படும் துன்பங்களாகவும் காம நிலைகளைத் தேவர் சித்திரித்துக் காட்டு கிறார். திரும்பத் திரும்ப ஒரே முறையில் சொல்லும் போது அந்த விளக்கமே அதனைப் பற்றிய விமர்சனமாக அமைந்து விடுகிறது. மீண்டும் மீண்டும் அதே என்னும்போது அதன் பொருள் இன்மை சுட்டப்பட்டுவிடுகிறது.

கட்டியங்காரனை அழிப்பதற்கு முன் சீவகன் இந்த அனுபவங் களை எல்லாம் துய்த்துக் கடந்து வருகிறான். இந்த முறையில் பார்க்கும்போது, மனிதனின் அகநிலை மனப்பக்குவம் பற்றிய உருவகமாகவே சீவகனின் பல்வேறு மணங்கள் காட்சி அளிக்

கின்றன. வேற்று வடிவங்களில் சீவகனின் இந்த அனுபவங்களைக் காட்டுவது. மனிதனுக்குரிய அகநிலைப் பக்குவ நிலைக்குரிய வேறு பரிமாணங்களை உருவகப்படுத்துகின்ற பாங்கேயாகும்.

அரசியல் போராட்ட விளைவாகத் தொடங்கும் காப்பியக் கதை இயக்கத்தில் இம்மூன்றாம் பகுதி முழுக்க முழுக்க தனி மனிதனின் காம வேட்கையினை மையமாகக் கொண்டு அமைந்துள்ள நிலையைக் காண்கிறோம்.

கூடவே, அருகனின் புகழ், மனமாற்றும் நிகழ்ச்சிகள், சமண தத்துவ போதனைகள் இடம் பெற்று மனப்பக்குவத்தைச் சமணச் சார்புடன் இயைபுபடுத்தி உணரக்கூடிய முறையில் அமைந்து விடுகிறது. திறன்கள் மிகுந்த ஒரு நாயகன், தீய அரசனை அழிக்கப்போகும் வீரன், சமண மரபில் வழுவாது நடந்து, மனப் பக்குவம் அடையக் கூடிய அனுபவ வீச்சுகளோடு இயங்குகிறான்.

எனவே, தூலமான அனுபவங்களின் திரட்சியானது, அருவமான மனவளர்ச்சிக்கு, ஆன்ம வளர்ச்சிக்கு-உரியதாகக் கோலங்கொண்டு விடுகிறது. அரசியல் போராட்ட வெற்றிக்குப் பொருள் இருக்க வேண்டுமானால் இத்தகைய தத்துவச்சார்பு தேவை என்பதைக் காப்பியப் போக்கு உணர்த்திச் செல்கிறது.

இதன் பிறகு நான்காம் பகுதியில் சீவகன் கட்டியங்காரனை வென்று இலக்கணையையும் மணந்து நல்லரசு அமைக்கும் நிகழ்ச்சிகள் இடம் பெறுகின்றன. இப்பகுதியில் போர் வருணனை விரிவாக இடம் பெறுகிறது. சீவகனின் வெற்றியை அசரீரியும் ஆமோதித்துச் சிறப்பிக்கிறது. வென்ற சீவகன் பகைவரிடமும் பரிவு காட்டுகிறான். மக்களுக்கு வரிநீக்கி நன்மை செய்கிறான். அவன் முடிசூடும்போது விஞ்ஞையரும் வருகின்றனர். இலக் கணையையும் மணந்து நகர்வலம் வருகிறான். அருகனுக்குக் கோயிலெடுக்கிறான். அமைச்சர்கள், வீரர்கள் ஆகியோருக்குச் சிறப்புச் செய்கிறான்.

உலகியல் போராட்டத்தில் வெற்றி அடைகிறான்.

இறுதிப் பகுதியான ஐந்தாம் பகுதியில் விசயை துறவு மேற் கொள்கிறாள். சச்சந்தனைப் போல் காமத்தில் அழியாதே என்று சீவகனுக்கு விசயை அறிவுரை கூறுகிறாள். சீவகனுக்கு மகன் பிறந்து அவன் கையில் ஆட்சியை ஒப்படைத்து விட்டுத் தீர்த்தங் கரர்களைப்போலத் தன் 30-ஆம் வயதில் சீவகனும் துறவு மேற் கொண்டு முக்தி அடைகிறான்.

உலகியல் போராட்டத்தில் வெற்றி பெற்று, மக்களுக்கு நல்லரசு அமைத்துவிட்டு, மனப்பக்குவம் எய்தி, வேட்கை களிலிருந்து விடுபட்டுத் துறவு கொள்ளும் நிலையை இறுதியில் காண்கிறோம்.

எனவே, கட்டியங்காரனை அழித்தல் என்பதோடு கூடவே, காமவேட்கையை அழித்தல், துறவு மேற்கொள்ளல் என்பனவும் காப்பியச் செயல்களில் முக்கியச் செயல்களாக அமைகின்றன. இவற்றில் துறவு மேற்கொள்ளல் என்பதைச் சமணக் காவியங் களின் பொதுக்கூறு எனக்கொண்டு சிந்தாமணிக்கே உரிய சிறப்புச் செயல் எது என நோக்கும்போது கட்டியங்காரனை அழித்தலும், காமவேட்கையை அழித்தலும் சம இடத்தைப் பெற்றுவிடுகின்றன.

கட்டியங்காரனை அழித்தல் என்பது நல்லரசை நிறுவி வையங்காவல் கொள்ளும் மன்னர் கடமையை வலியுறுத்துவது ஆகும்.

காமவேட்கையை அழித்தல் என்பது பற்றற்ற மனநிலையை எய்தி உலகியிலிலிருந்து விடுபடும் நிலையை வலியுறுத்துவது.

எனவே, உலகியலில் கிடைக்கும் வெற்றி, உலகியலிலிருந்து விடுபடல் என்ற இரண்டையும் இணைவு செய்து பார்க்காவிட்டால் சீவக சிந்தாமணி என்ற காப்பிய வடிவின் முழுமை கிடைக்காமல் போய்விடும். ஆகவே, தனி ஒரு முக்கியச் செயலைச் சீவக சிந்தாமணியில் கட்டாயம் காட்டவேண்டும் என்ற தேவைக்கு இடம் இல்லை எனலாம். மேலும், வீரசாகச நிகழ்ச்சிகளையும் அகவய மனப்பக்குவ முதிர்ச்சி நிலையின் துறவையும் சம அளவில் நிகழ்ச்சிகளில் இடம்பெற வைத்து ஒருங்கிணைத்துக்கொண்டு, ஓர் அரசியல், தத்துவச் சமூகத்தைக் கனவு கண்டு குறிக்கோள் படுத்தும் ஒரு காப்பிய ஆசிரியரின் படைப்பில், தனி ஒரு வீரச் செயலினை முக்கியச் செயலாகக் கொள்ளுதல் பொருத்தமாக அமையாது.

உலகியலில் கிடைக்கும் வெற்றியும், அதன்பின் அகஇயல் போராட்ட வெற்றியுமே சீவக சிந்தாமணியின் முக்கியச் செயல்கள். இவற்றில் அகஇயல் போராட்ட வெற்றியின் இறுதி நிலையான துறத்தல் நிகழ்ச்சியே முக்கியச் செயலாகத் தோற்றமளிக்கிறது ஆயினும் இதனுள், உலகியல் சாரம் ஆழமாகப் பொதிந்துள்ளது. திருத்தக்கத்தேவர் தன் காப்பியத்தில் தந்திருக்கும் நிகழ்ச்சி,

களையும் அவற்றின் தொடர் போக்குகளையும் காணும்போது கிடைக்கும் முடிவுகளே இவை. இம் முடிபுகளுக்கு ஆதாரம், இவ்விலக்கியப் படைப்பின் அமைப்பேயாகும்.

நிகழ்ச்சிப் பின்னல் : சூளாமணி

சமண சமயம் சார்ந்து வாழ்க்கையை நவிற்சி செய்யும்போது, அரசியல் போராட்டம், அகநிலைப் போராட்டம் ஆகியவற்றின் வெற்றிகளின் இணைவினை முதன்மைப்படுத்திக் காப்பியச் செயல்களைத் தேவர் காட்டுவதுபோல, தோலாமொழித் தேவர் சூளாமணியில் கதை அமைக்கவில்லை.

இவரும் சமண சமயஞ்சார்ந்த வாழ்க்கை நவிற்சியில் ஈடுபட்டிருப்பவரே. ஆயினும் காப்பிய நிகழச்சிகளை இவர் புனைந்திருக்கும் பாங்கினை நோக்கும்போது இவரும் தனது தனித்துவமான ஒரு நிலையில் சில பொருண்மைகளை முதன்மைப் படுத்தி இருப்பதைக் காணமுடிகிறது. இத்தன்மையானது கொங்கு வேளிரிலிருந்தும், திருத்தக்கத் தேவரிலிருந்தும் வேறுபட்டு அமைந்துள்ளது. இவ்வேறுபட்ட தன்மையே சூளாமணியின் தனித்துவம் எனலாம். இத் தனித்துவ நிலையினை முழுமையாக அறிந்துகொள்ள, இக்காப்பியத்தின் நிகழ்ச்சிப் பின்னலை ஆய்தலே பொருத்தமாகும்.

1. வாழ்த்து, அவையடக்கம் கூறியபின் வளங்கூறி, பயாபதி மன்னனின் சிறந்த நாட்டுச் சூழலைக் காட்டுவது முதல் பகுதியாக அமைகிறது. நாட்டுச் சருக்கம், நகரச் சருக்கம் ஆகியன இப்பகுதியில் அடங்குவன.

2 இரண்டாம் பகுதியாக, குமாரகாலச் சருக்கத்தின் நிகழ்ச்சிகளைக் கூறலாம். இச்சருக்கத்தில் அரசன் தான் கண்ட கனவை அவையில் கூறுதலும், திவிட்டனுக்காகத் தூதன் வருவான் என நிமித்திகன் கூறுதலும் இடம்பெறுகின்றன. இந்தச் சிறிய ஒரு நிகழ்ச்சியைத் தோலாமொழித் தேவர் விரிவாகப் பாடியுள்ளார். இவ்வாறு பாடும்போது அரசனின் அவைத் தோற்றத்தையும் அவை மரபுகளையும் விரிவாகக் காட்சிப் படுத்துகிறார்.

அரசன் உறங்கும் காட்சி, அப்போது காவலர் காத்து நிற்றல் பின் மன்னன் உறங்கி எழும்நிலை, அப்போது கேட்கும் எழுச்சிப் பாடல், அந்தணர் ஆசி கூறல், பின் மன்னனின் வரவை

அரண்மனைக்குள் காவலர் கூறுதல், அரசன் வருதல், வாயிலை அடைதல், மெய்க்காப்பாளரின் உடன்வருகை, ஓலக்கமண்டபம் அடைதல், அவையில் வீற்றிருத்தல், அரசன் அமர்ந்தபின் பிறரும் குறிப்பறிந்து அமர்தல், பின் சிற்றரசர் அமர்தல், படைத்தலைவர் அமர்தல், புலவர்கள் வாழ்த்துதல், அதன்பிறகு ஒரு நாழிகைவரை எவரையும் வரவிடுக எனல், அப்போது நிமித்திகன் வரல், அரசன் தன் கனவைக் கூறல், திவிட்டனுக்காகத் தூதன் வருவான் என நிமித்திகன் கூறல், அதன் பிறகு ஆராய்ச்சி மன்றம் செல்லல், இறுதியில் தூதனை எதிர்பார்த்து துரும காந்தன் என்பவனைப் பளிங்கு மேடை ஒன்றின் காவலாக வைத்து எதிர்பார்த்திருத்தல்- ஆகியனவே இச்சருக்க நிகழ்ச்சிகள்.

சூளாமணி ஆசிரியர் அரச மரபுகளையும் அரசச் சிறப்புக் களையும் முதன்மைப் படுத்தி அதற்கேற்றவாறு நிகழ்ச்சிகளைக் காட்டியிருப்பதை மேற்கண்ட சித்திரிப்பு மூலம் எளிதில் புரிந்து கொள்ள முடியும்.

3. அடுத்ததாக, வித்யாதரர்களின் சேடி நாட்டைச் சேர்ந்த நகர்களில் ஒன்றான இரதநூபுரத்தை ஆளும் சுவலனசடி என்ற மன்னனின் அரசினைப்பற்றி ஆசிரியர் கூறுகிறார். சுவலனசடியின் மகள் சுயம்பிரபைக்கேற்ற கணவனைத் தேர்ந்தெடுத்தலும், இவ்வாறு திவிட்டன் தேர்ந்தெடுக்கப்படுதலும், திவிட்டனுடைய தந்தை பயாபதிக்கு இம்மணம் குறித்துத் தூது அனுப்புதலுமே இப்பகுதி நிகழ்ச்சிகள். இரதநூபுரச் சருக்கம், மந்திரசாலைச் சருக்கம், தூதுவிடு சருக்கம் ஆகியன இப்பகுதியில் அடங்குவன.

இவற்றை விளக்கும்போதும் அரச மரபுகளை விரிவான போக்கில் தேவர் காட்டுகிறார். சேடி நாட்டின் இயற்கை அழகையும், இரதநூபுர நகர் அழகையும் மன்னனின் சிறப்பையும் கூறியபின், சுயம்பிரபை பற்றிக் கூறுகிறார். அவள் அழகு, அவள் பருவம் அடைந்த நிலை, இளவேனில் பருவத்தில் அவள் விளையாடி மகிழும் நிலை, ஆகியவற்றை விளக்குகிறார். அதன் பிறகு மன்னன் அருகன் கோயிலடைந்து அருகனைத் துதித்தல், அங்கே சாரணர் வந்து மன்னனை வாழ்த்துதல், சாரணர் அறிவுரை கூறல் ஆகியவற்றைத் தொடர்ந்து பிரபை நோன்பு கொள்ளும் நிகழ்ச்சி இடம்பெறுகிறது. நோன்பு முடிந்தபின் அவள் அருகனுக்கு வழா எடுத்துத் துதிக்கிறாள். பின் தன் தந்தையிடம் வழிபடு பொருள்களைக் கொடுக்கிறாள். தந்தை மகளைப் புகழ்கிறான். புகழ்ந்தபின் 'மெல்லச் சென்று உண' என அவளிடம் பேசுகிறான். அவளுக்கேற்ற கணவனைப்பற்றி எண்ணுகிறான்.

இவ்வாறு அழகியவளாக, அருகன் பக்தையாக, அருகச் சடங்குகளில் ஈடுபடுவளாகப் படைக்கப்படும் பிரபைக்குக் கணவனைத் தேடல் வேண்டும் என்பதைக் கூறியபிறகு, அரச மகளுக்குக் கணவனைத் தேர்ந்தெடுக்கக்கூடிய அரச மரபினை விரிவாக விளக்குகிறார்.

அரசனின் மந்திர சாலையில் அமைச்சர் கூடுகின்றனர். அமைச்சரை மன்னன் அழைக்கிறான். அமைச்சரின் பெருமையை விதந்து கூறி, பிரபையின் மணம்பற்றிப் பேசுகிறான். அமைச்சர்களோ அரசனின் பெருமையை விதந்து கூறுகின்றனர். சேடிநாட்டு அச்சுவகண்டன், மற்றும் பலரின் பெயரைக்கூறி அவர்களுக்குக் கொடுக்கலாம் என்று அமைச்சர்கள் கூறினாலும் இறுதியில் சதவிந்து என்ற நிமித்திகனைக் கலந்தே முடிவு எடுக்க எண்ணுகின்றனர். பின் அவை கலைதல், அரசன் போதல், பகலில் நாழிகை ஆனது கூறல், மன்னன் உணவருந்தல், ஈரணிப் பள்ளியில் ஓய்வெடுத்தல்-ஆகியவற்றை ஆசிரியர் விளக்குகிறார். அதன் பிறகு நிமித்திகனைச் சந்திக்க மன்னன் தானே நடந்து சென்று நிமித்திகன் மாளிகையை அடைவதாக ஆசிரியர் கூறுகிறார்.

நிமித்திகன், பரதகண்டப் பெருமை, அதில் அருகன் பெருமையைக்கூறி, பரதன் அருகனைப் பணிந்து கேட்டலைக் கூறுகிறான். அதன்பிறகு வாசுதேவனே திவிட்டனாகப் பிறந்து அச்சுவகண்டனை அழிக்க இருப்பதாகக் கூறுகிறான். இது மாபுராணச் செய்தி என்றும், திவிட்டன் சிங்கத்தை அழிப்பான் என்றும் கூறுகிறான்.

அதன்பிறகு மன்னன் அரண்மனை அடைகிறான். மறுநாள் அவைகூட்டி விவரம் கூறுகிறான். மரீசியைத் தூதாக அனுப்புகின்றனர்.

ஏற்கனவே அழகிய பொழிலில் காத்திருக்கும் துருவ காந்தனை மரீசி சந்திக்கிறான். மரீசியைச் சந்திக்கும்போது ஏராளமான பரிசுப் பொருள்களுடனும், இளம் பெண்களுடனும் சந்திக்கின்றனர். பின்னர் மரீசியை அழைத்துவர விசய திவிட்டர் யானை மீது வருகின்றனர். வரும் வழியில் திவிட்டனைக் கண்டு பெண்கள் மயங்குகின்றனர். மரீசியைப் பொற்கூடத்தில் அமரச் செய்கின்றனர். அவன் மன்னனிடம் சுவலனசடியின் ஓலையைக் கொடுக்கிறான். அதைப்படித்த பயாபதி மனிதர்களுடன்

வித்யாதரர்கள் மண உறவா எனவியந்து மகிழ்ந்து பேசாது நிற்கிறான். அதைக்கண்ட மரீசி, பதில் பேசாததற்காக முதலில் சினம் கொள்கிறான், உண்மை உணர்ந்தபின் விளக்கமாக மணம் பற்றிப் பேசுகிறான். ஒருவகையில் சுவலனசடியின் குலமரபுடன் பயாபதிக்கும் தொடர்புண்டு என மரீசி விளக்குகிறான். அதன் பிறகு தூதனின் பெருமையை விளக்குகிறார் தேவர். மரீசிக்கு நாடகங்காட்டி மகிழ்வித்து மறுநாள் சேடி நாட்டிற்கு அனுப்புகிறான்.

இதுவே மூன்றாம்பகுதி. இங்கே தேவர் எடுத்து விளக்கும் நிகழ்ச்சிகளையும் கூறுகளையும் நோக்கினால், ஓர் அரசன் அமைச்சர்களுடன் கொள்ள வேண்டிய சீரிய உறவு, தூதன் என்பவன் கொள்ள வேண்டிய நல்ல செயல், அரசன் தன் முடிவுகளை அவைகூட்டி அமைச்சர்களைக் கலந்து செய்ய வேண்டிய முறை - போன்ற உயர்ந்த நல்ல அரச மரபுகளே விரிவாகக் கூறப்பட்டிருக்கும் நிலையைக் காண்கிறோம். அரசர் - அமைச்சர் உறவு பற்றிய சித்திரிப்பு மிக முக்கியமானது. தவிர, சேடி நாட்டின் இயற்கைப் பின்னணியும் வருணிக்கப் பட்டுள்ளதைக் காண்கிறோம்.

மேலும், அச்சுவகண்டனைத் தீய அரசனாகவும், அவன் திவிட்டனால் அழிக்கப்படுவான் என்ற குறிப்பும் இப்பகுதியின் இறுதியில் சுட்டப்படுகிறது. அவனை அழிக்க இருக்கும் திவிட்டன் சமண மரபு சார்ந்த இலட்சிய வீரனாக இருப்பது ஸ்ரீ புராணச் சான்று மூலம் விளக்கப்படுகிறது. காப்பியக் கதை தொடங்கிக் கிட்டத்தட்ட ஐந்து சருக்கங்களுக்குப் பின்னரே அழித்தற்குரிய தீயஅரசன் பற்றிய அறிமுகத்தைக் காண்கிறோம்.

அதற்கு முன் அரசன் பெருமை, அவனுடைய ஆளுகையின் பின்னணிக் காட்சி, அவன் பின்பற்ற வேண்டிய முறைகள், அமைச்சர் உறவுகள் போன்றவற்றை மிக விரிவாக ஆசிரியர் காட்டுகிறார்.

4. அடுத்த நான்காம் பகுதி, திவிட்டன் சிங்கத்தை வெல்லும் பகுதியைக் கூறலாம். இப்பகுதியில்தான் அச்சுவன் காமக்களியாட்டத்தினால் ஆணவமுற்று இருக்கும் நிலை காட்டப் படுகிறது. தொடர்ந்து, அவனுக்குத் திவிட்டன் திறை தர மறுத்தமை, திவிட்டனைக் கொல்ல அரிகேது என்பவனைச் சிங்கமாக்கி அச்சுவகண்டன் அனுப்புதல் இடம் பெறுகின்றன. அச்சிங்கத்தைத் திவிட்டன் கொல்கிறான்.

இதனைக் கூறியபின், திவிட்டன் திரும்பி வரும்போது விசயன் அவனுக்கு மலைவளத்தைக்கூறி விளக்குகிறான். அவர்கள் இருவரும் நானிலங்களையும் கடந்து மன்னனை அடைகின்றனர். இப்பகுதி திவிட்டனின் அருஞ்செயலை விளக்கும் பகுதியாகும். மேலும், மனிதரை இகழக்கூடிய, காமக் களியாட்டத்தில் ஈடுபடும் எல்லோர்க்கும் தலைமை கொண்ட அச்சுவகண்டனின் ஆணவச் செயலையும் இங்கேதான் ஆசிரியர் விளக்குகிறார். இலட்சிய அரசுக்கு எதிரான அரசினை அச்சுவன் சார்பு கொண்டவனாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளான்

5. ஐந்தாம் பகுதி, திவிட்டன் - பிரபை திருமண நிகழ்ச்சியாக அமைகிறது. திவிட்டன் சிங்கத்தைக் கொன்றதை அறிந்த சேடி மன்னன் நிமித்திகன் கூறியது நடந்தது என எண்ணி மண நிகழ்ச்சிக்காகப் பிரபையுடன் போதன மாநகரத்திற்குப் புறப்படுகிறான்.

ஆட்சியை விச்சாதர மன்னர் எண்மரிடம் ஒப்படைத்து விடுதல், புரவி, தேர், களிறு முதலியன பண்ணுதல், வானஊர்தி இயற்றல், சுயம்பிரபை விமானத்தில் ஏறுதல், விமானத்தில் வரும்போது தோன்றும் வழிக்காட்சிகள், வானிலிருந்து தோன்றும் கங்கை, சிந்துநதிக் காட்சிகள், பின்னர் போதனமா நகர்ப் புறத்தில் ஒரு காவில் இறங்கல், அங்கே கன்னிமாடம் அமைத்தல், அமைத்த பின்னர் வந்திருக்கும் செய்தியை மரீசி மூலம் பயாபதிக்கு அறிவித்தல், உடனே பயாபதி அமைச்சர்களைக் கலந்து பேசியபின் சுவலனசடியைச் சந்திக்கக் களிறு, குதிரை, மறவர் படையுடன் புறப்படுதல், முன்னதாக உணவு, மற்றும் பிற செல்வங்களைச் சேடி மன்னனுக்கு அனுப்புதல், பயாபதி மன்னன் செல்வதற்குரிய அரச யானை வரல், அரச யானையை அணி செய்தல், யானையில் பயாபதி மன்னன் செல்லுந் தோற்றம், சேடி மன்னனும் பயாபதியை வரவேற்பதற்காக எழும் நிலை, அவன் படைகளின் தோற்றம், அதன் பிறகு சோதிடர் சொன்ன நல்ல நேரத்தில் பயாபதியும் - சடியும் சந்தித்தல், பின்னர் அரண்மனையை அடைதல், பின் விசய - திவிட்டர் நகர் உலா வரல், அப்போது திவிட்டனைக் கண்ட, ஏழாம் மாடத்திலிருந்த பிரபைக்குக் காதல் மிகுதல், சுயம்பிரபையைச் சடி மன்னன் அழைத்துப் பயாபதிக்கு காட்ட அவள் அவனை வணங்கல்; பின் அவள் கன்னிமாடம் அடைதல், பிரபையின் காதல் துயர், அவள் ஓவியத்தைத் திவிட்டனுக்குக் காட்டுமாறு அவன் தாய் கூறல், அதன் பிறகு மாலை வருதல், ஞாயிறு மறைதல், அந்தி வருதல்

பிரபை அருகன் கோயிலை அடைந்து துதித்துப் பாடுதல் பின் அரண்மனை அடைதல், இரவில் பிறை தோன்றல், இரவுப் பின்னணியில் பிரபையின் காமவேட்கை, இரவு முடிந்து வைகறை வரல், வேள்வி நிகழ்தல், நீர் வார்த்து மகளைச் சடிமன்னன் அளிக்க மணம் முடிதல், முடிந்தபின் திவிட்டன் பிரபையின் நலம் பாராட்டுதல், சோலைக்குச் செல்லல், பின் மாடம் அடைதல்-ஆகியனவே இப்பகுதியின் நிகழ்ச்சிகள்.

இப்பகுதியில் அரனும் அரசனும் சந்திக்கக் கூடிய பெருமைக் காட்சி, அரச குடும்பத்தின் திருமணக்கால மரபுகள், திவிட்டனை விரும்பும் பிரபையின் வேட்கையை இரவுப் பின்னணியில் காட்டல்-ஆகியன முக்கியக் கூறுகள் எனலாம். காம வேட்கையை இரவுப் பின்னணியில் காட்டுதல் பழைய இலக்கிய மரபுத் தன்மை கொண்டதே.

6. ஆறாம் பகுதியில், அச்சுவகண்டனை அழித்துத் திவிட்டன் முடிசூட்டல், கோடிக் குன்றத்தை எடுத்து அமரரை மகிழ்வித்தல் ஆகியன நிகழ்கின்றன. போர் நிகழ்வதற்கு முன் அச்சுவன் சினத்தையும் போர்ப் படையையும் கண்டு சடி மன்னன் அமைச்சரைக் கலந்தல், அச்சுவனின் தூதன் வந்து பிரபையைத் தருமாறு கேட்டல், திவிட்டனின் சினம் ஆகியன 'அரசியற் சருக்கம்' என்ற இப்பகுதியினுள் விரிவாகச் சொல்லப்பட்டுள்ளன. மேலும், திவிட்டன் போரில் வெல்வான் என அசரீரி மொழிகிறது. இவ்வாறு திவிட்டன் தெய்வ வாழ்த்துப் பெற்றவனாகப் படைக்கப் படுகிறான். அச்சுவ கண்டன் நாட்டில் அவன் வீழ்ச்சியை முன்னுணர்த்துவது போல உற்பாதங்கள் நிகழ்கின்றன. இவை எல்லாம் வழக்கமான காப்பிய மரபுகளே ஆகும். அச்சுவனை வென்று திவிட்டனுக்குப் பட்டஞ் சூட்டி; பிரபைக்கும் பின்னர்ப் பட்டஞ்சூட்டுதல் நிகழ்கிறது. பின்னர், சடி மன்னன் தன் நகருக்குச் சென்று விடுகிறான். அடுத்து, அருகவிழா நடைபெறுகிறது.

உண்மையில் அச்சுவகண்டனை அழித்தலே இக்காப்பியத்தின் முக்கியச் செயல் என்றால் காப்பியம் இப்பகுதியோடு நிறைவு பெற்றிருக்க வேண்டும். ஏனெனில் இது வரை அரசர் சார்ந்த அருஞ்செயல்களும் மரபுகளுமே முதன்மையாக வருணித்துக் காட்டப்பட்டுள்ளன.

ஆனால், காப்பியம் இதன் பிறகும் மேலும் மூன்று சருக்கங்களுடன் நீள்கின்றது.

7. அடுத்ததாகப் பட்டம் ஏறிய திவிட்டனின் இன்பந் துய்க்கும் வாழ்வினைக் காட்டுகிறார் ஆசிரியர். பிரபை பொழிலடைதல், அங்கே திவிட்டன் வரல், அவள் கால் தடத்தைக் கண்டு விச்சாதரி எனல், அவள் ஊடல் கொள்ளல், அவள் காலடியில் திவிட்டன் விழல், திவிட்டன் விதூடகனுடன் உருக்கரத்தல், தெய்வத்தை யானையாக வரச் சொல்லி அடக்கி வெற்றி பெறல், பின் ஞாயிறு மறைந்தபின் அந்தி மாலை வரல், அந்தப் பின்னணியில் பிரபை யுடன் கூடி மகிழ்தல்-இதன் தொடர்ச்சியாகப் பிரபை கருவுறல், பெண் குழந்தை பெறல், சேடி நாட்டில் பிரபையின் சகோதரனுக்கு அமிதசேனன் என்ற ஆண் குழந்தை பிறந்த செய்தி வரல்- இவ்வாறு திவிட்டனின் இல்லற வாழ்வின் நிகழ்ச்சிகள் விவரிக்கப் படுகின்றன. திவிட்டனின் மகள் சோதிமாலை வளர்ந்து அவளுக்குச் சுயம்வரம் நிகழ்த்தி அமிதசேனனுக்கும் அவளுக்கும் திருமணம் நடைபெறுவதை ஆசிரியர் கூறுகிறார். ஆகவே பயாபதி மன்னனுக்கும் சேடி மன்னனுக்கும் இடையே அடுத்த தலை முறை யிலும் உறவு தொடர்கிறது. வித்யாதரர்களும் மானிடர்களும் ஒன்றுபடுகின்றனர். இவ்வொற்றுமையானது அரச குலங் களிடையே ஏற்பட வேண்டிய ஏற்றத்தாழ்வற்ற ஒற்றுமை பற்றிய சமணரின் குறிக்கோள் எனலாம். இவ்வாறு, இனிய இல்லற வாழ்வில் ஒரு மனைவியுடன் நல்ல வாழ்க்கை வாழ்ந்து திவிட்டன் அரசாட்சி புரிகிறான்.

8. இந்த நல்லாட்சிச் சூழலைக் காட்டியபின், பயாபதியின் துறவை இறுதியில் கூறுகிறார் தேவர். பேரர்களுடன் மகிழும் பயாபதி, இந்தக் காலத்தில் ஊழ்வினை நிலையாமை போன்ற வற்றை எண்ணித் துறவினை நாடுகிறான். அருகன் விழா எடுத்து, அருகனைத் துதித்து முனிவனைச் சரணடைகிறான். அமைச்சரும் முனிவரே அறங்கூற முடியும் எனக் கருத்துரைக் கின்றனர். முனிவனைச் சார்ந்தபின், பயாபதி மன்னன், தன் மக்கட்கு அறிவுரை கூறி, அணி களைந்து துறவு கொண்டு, தேவர்களும் புகழுமாறு கேவல ஞானமடைந்து சூளாமணி யாகிறான். இதுவே முடிவு.

சூளாமணியின் காப்பிய நிகழ்ச்சிகளில் திவிட்டனின் காதல் சாகசங்கள் எதுவும் இடம் பெறவில்லை. திருமணமாகுமுன் பிரபை அவனைக்கண்டு காமுறுவதாகக் காட்டும் ஆசிரியர், திவிட்டனுக்கு அப்படியொரு நிலையைத் தரவில்லை. திருமண மான பின்பே காம விளையாட்டில் ஈடுபடுகிறான். இனி, ஒரு மனைவியுடன் மட்டுமே அவன் வாழ்கிறான். பிற காப்பியங்களில்

இல்லாத முறையில் விதூடகனையும் ஆசிரியர் திவிட்டனுடன் படைத்துள்ளார். வடமொழியிலுள்ள நாடகங்களின் செல்வாக்கே இதற்குக் காரணம் எனலாம். இவ்வாறு சில தனித்தன்மைகளைக் கொண்ட இச்சூளாமணியின் நிகழ்ச்சிப் பின்னலைக் கூர்ந்து நோக்கினால் அரசியல் உறவுகள், அரசியல் மரபுகள், அமைச்சர் சிறப்புக்கள்-போன்றவற்றை முதன்மைப்படுத்தி அமைத்திருக்கும் பாங்கினைக் காண முடிகிறது. இத்துடன், பின்புல வருணனை களும் விரிவாக இடம் பெற்றுள்ளன. அரசவைக் காட்சிகள், நகர்க் காட்சிகள், திருமணச் சடங்குகள், அரச வழக்காறுகள் போன்ற வற்றை மிக விரிவாகச் சொல்லிச் செல்லுகிறார்.

காம வேட்கை என்பது இல்லறத்தின் ஒரு கூறாகவே தோலாமொழித் தேவரால் காட்டப்படுகிறது. அது ஒரு முக்கியச் சிக்கலாக, சீவக சிந்தாமணியில் போல, இடம் பெறவில்லை.

எனவே, இலட்சிய அரசியல் மரபினை உருவாக்குதலும், இவ்வாறு உருவாகும்போது முந்திய தலைமுறை அரசன் துறவு மேற்கொள்ளவேண்டும் என்பதும் சூளாமணிக்கு முக்கியமான செயல்களாகின்றன எனலாம். அச்சுவகண்டனை அழித்தல் என்பது காமக்களியாட்டப் பின்னணி கொண்ட அரசை அழித்தல் என்பதையும் அரச நிலையில் ஒற்றுமை உறவுகள் உருவாவதையும் காட்டுவது. இவ்வாறு காட்டும்போது அரச மரபு வருணனை களும் பிற மரபு வருணனைகளும் இந்நூலுக்குக் காப்பியத் தன்மையை ஏற்படுத்துகின்றன. சிறப்பாக அரச மரபு வருணனை களின் முறைமையே இக்காப்பியத்தின் தனித்துவமாகும்.

எனவே, நேரிய அரசமுறையையும் துறவையும் இணைத்துச் சமூக வாழ்விற்கு ஒரு குறிக்கோள் தன்மை கொண்ட தத்துவம் படைப்பதைச் சூளாமணியில் காணமுடிகிறது. அருகன் புகழ், அருகன் துதி போன்றவை இக்காப்பியத்தில் மிகுதியாக வந்துள்ளன. பக்திக் கால பின்னணி வளர்ச்சி இருந்ததால் அருகன் துதி மிகுதியாக இணைக்கப்படவேண்டிய தேவை ஏற்பட்டது எனலாம்.

சமண அறத்தளத்திலேயே சூளாமணியும் இயங்கினாலும் அரசியல் உறவுகளுக்கே முக்கியத்துவம் அளித்து அதனுடன் துறவையும் இணைத்துள்ளது எனலாம். இவ்விணைப்பு இருப்பதால்தான் அச்சுவகண்டனின் வீழ்ச்சிக்குப் பிறகும்

திவிட்டனின் குடும்ப வாழ்வு தொடர்வதும் பயாபதி துறவு கொள்வதும் இடம்பெற்றுள்ளன. இருப்பினும், அரச முறைமையின் இலட்சிய வடிவமே சூளாமணியின் காப்பிய வடிவம் எனலாம்.

ஓரளவு பொதுப்பாக்கில் சமண சமயப் பின்புலத்தில் சூளாமணிக்கும் சிந்தாமணிக்கும் ஒற்றுமை இருந்தாலும், ஆசிரியர்கள் தங்கள் பார்வையை முதன்மைப்படுத்திக் காட்ட எண்ணும் நிலையில் அவர்களின் நோக்குகள் வேறுபட்ட மையங்களில் குவிந்துள்ளன. இதனால்தான் கதை நிகழ்ச்சிகள் ஒவ்வொன்றிலும் ஒவ்வொரு முறையில் அமைக்கப்பட்டுள்ளன.

நிகழ்ச்சிப் பின்னலும் சுவைகளும் : சிறுகுறிப்பு

காப்பியக் கதைகள் அகன்று பரந்து பல்வகை நிகழ்ச்சிகளுடன் இயங்குவதால், பல்வகைச் சுவைகள் தோன்ற நிகழ்ச்சிகள் அமைவது இயல்பானதே எனலாம். ஆயினும், காப்பியத்தின் முக்கிய நோக்கிற்கேற்பச் சில சுவைகள் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. சீவக சிந்தாமணியில் காமச்சுவை முக்கியம் பெறுகிறது. இதுவே இன்பச்சுவை. ஆயினும் இறுதியில் பற்றினின்றும் விடுபடல் இடம்பெறுவதால் காமச்சுவை வழி புலனுணர்வழிந்த, உணர்வழிந்த நுண்மனநிலையே கிடைக்கிறது. பெருங்கதையில் இன்பச்சுவையும் வீரச்சுவையும் கிடைக்கின்றன.

இவைதவிர, காப்பிய நிகழ்ச்சிகளுக்கேற்ப ஆங்காங்கே பல்வேறு சுவைகளும் இடம் பெற்றுள்ளன எனலாம். போர்ச் சூழலில் வீரச்சுவை, பிரியும் சூழலில் துன்பச்சுவை, உயர்வு நவிற்சிகள் மூலம் வியப்புச்சுவை, அரசவைக் காட்சிகள் மூலம் பெருமிதச்சுவை, திரும்பத் திரும்ப வரும் காமவேட்கைச் சித்திரிப்பின் மூலம் (சிந்தாமணியில்) இளிவரல்சுவை எனப் பல்வேறு சுவைகளும் இடம்பெற்றுள்ளன. சூளாமணியில் விதூடகனைப் படைத்து நகைச்சுவையை ஆசிரியர் தருகிறார். தவிர, பெருங்கதையில் யூகியின் தந்திரங்கள், உதயணன் மானனீகை காதல் தொடர்புகள், இது தத்தைக்குத் தெரிந்த நிலையில் மானனீகையின் முடியை வெட்டும் சூழலில் யூகி முதலானோர் தடுத்து நிற்கும் சூழல்-ஆகியன மிகுந்த நகைச்சுவையைத் தோற்றுவிப்பன.

எனவே, இக்காப்பியங்கள் அனைத்திலும் ஏதேனும் ஒன்று அல்லது இரண்டு சுவைகள் மேலோங்கியிருக்கின்றன. அத்துடன், கதை நிகழ்ச்சிகளின் தன்மைக்கேற்பப் பல்சுவைகளும் காணப்

படுகின்றன. சமணக் காப்பியங்களில் இறுதியில் புலனுணர்வழிந்த நுண்மனநிலையே மேலோங்குகிறது. பொறி உணர்வு ஒழித்தலைப் பெருவாழ்வாகக் கொள்ளும் சமணப் பார்வையை நினைவில் கொள்ளல் தேவையானது.

சிலம்பில், காமமும் அவலமும் வீரமும் பெருமிதமும் - எனப் பல்வேறு சுவைகள் நிறைந்துள்ளன. புகார்க் காண்டம் இன்பத்தையும், மதுரைக் காண்டம் துன்பத்தையும் முதன்மைப்படுத்துகின்றன. வஞ்சிக் காண்டத்தில் வீரம், பெருமிதம் இடம் பெற்றிருந்தாலும் இறுதியில் கண்ணகியின் அற்புதச் செயல்கள் மூலம் வியப்பும் அமைதியுமே மேலோங்கித் தெரிகின்றன. இச் சுவைகள் காப்பிய ஆசிரியர்களின் தத்துவப் பாங்கிற்கேற்பவே இணைந்து வருகின்றன. இந்நிலையால்தான் மணிமேகலையில் இளிவரல் சுவையும், புலனுணர்ச்சி அழிந்த நுண்மனநிலையும் மேலோங்கித் தெரிகின்றன. காப்பியப் போக்கில் ஆசிரியனின் தத்துவ மனமே சுவை அமைப்பிற்குக் காரணமாக அமைகிறது எனலாம்.

3. கட்டமைப்புக் கூறுகள்

அறிமுகம்

பெருங்கதை, சீவக சிந்தாமணி, சூளாமணி ஆகிய காப்பியங்களின் நிகழ்ச்சிப் பின்னல் பற்றிய ஆய்வு மூலம், இவற்றின் ஆசிரியர்களின் முக்கிய நோக்குகள், இந்நோக்குகளை வெளிப்படுத்துதற்கேற்ற முறையில் நிகழ்ச்சிகளை அமைத்திருக்கும் பாங்கு ஆகியன வெளிப்படுத்தப்பட்டன.

இவ் வெளிப்பாட்டு நிலைகளை முழுஅமைப்பில் உணர்ந்து கொண்ட பிறகு, இவற்றின் கட்டமைப்புக் கூறுகளைத் தெரிவு செய்து கொள்வது எளிதான செயலே.

இந்த அடிப்படையில் இம் மூன்று காப்பியங்களின் கட்டமைப்புக் கூறுகளைக் கீழ்க்கண்டவாறு தெரிவுசெய்து கொண்டு விளக்க முடியும். கீழ்க்கண்ட கூறுகள் மூன்று காப்பியங்களுக்கும் பொதுவானவை. ஆனால், ஒவ்வொரு காப்பியத்திலும் இவை இடம் பெற்றிருக்கும் முறையில் வேறுபாடுகள் உண்டு.

1) வருணனை
2) அரசவை மரபுகள்
3) கலைத்திறன்
4) மக்கள் மகிழ்ச்சி
5) சடங்குகள்
6) அருகன் புகழ்
7) அரசியல் உத்திகள்
8) போர்
9) இலட்சிய அரசு
10) உலா வரல்
11) தூது
12) அமைச்சர் சிறப்பிடம்
13) இயற்கை இறந்த நிகழ்ச்சிகள்
14) வருவதுரைத்தல்
15) துறவு கொள்ளல்

இப்பதினைந்தில் கலைத்திறன் இடம்பெறல் என்பதுமட்டும் சூளாமணியில் கிடையாது.

பொதுவான இப்பதினைந்து கூறுகளுடன், ஒவ்வொரு காப்பியத்திற்கும் என்று சில தனிக்கூறுகளும் உள்ளன. சிறப்பாகச் சீவக சிந்தாமணியிலும் சூளாமணியிலுமே கூடுதலாக இத் தனிக்கூறுகள் உள்ளன. அவை:

சீவகசிந்தாமணி

1) வாழ்த்து, அவையடக்கம்
2) வருணனைத் தொடக்கம்
3) போதனை
4) கூடிப் பிரிதல்
5) பந்தாடல்
6) காதல் சாகசங்கள்
7) சுயம்வரம்
8) அருஞ்செயல்

சூளாமணி

1) வாழ்த்து. அவையடக்கம்
2) வருணனைத் தொடக்கம்

3) நோன்பு
4) அருஞ்செயல்

பெருங்கதை

1) பந்தாடல்
2) பிரிவுப்புலம்பல்

இக்கூறுகளில் சூளாமணிக்கும் சிந்தாமணிக்கும் இடையே பெரும் ஒற்றுமை இருப்பதைக் காணலாம். பெருங்கதையிலும் சிந்தாமணியிலும் இடம்பெற்றுள்ள பந்தாடல் சூளாமணியில் இல்லை. பெருங்கதையிலுள்ள தலைவனின் பிரிவுப் புலம்பல் பிற நூல்களில் இல்லை. இதுபோலவே சிந்தாமணியிலும் சூளாமணியிலும் காணப்படும் சில கூறுகள் பெருங்கதையில் இல்லாமையையும் அறிந்து கொள்ளலாம். அந்தந்தக் காப்பியக் கதைகளுக்கேற்ப இவ்வேறுபாடு அமைந்துவிடுகிறது.

சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை பற்றிய ஆய்வுப் பகுதியில் முன்னரே விளக்கி உள்ளபடி, ''கட்டமைப்புக் கூறுகள் என்பவற்றை, ஒரு காப்பியத்தின் இயக்கத்தில், அதன் அடிப்படை நோக்கிற்குரிய மிக முக்கியமான கூறுகளாகக் கருத்தில் கொண்டே பார்க்க வேண்டும்.''

இந்த அடிப்படையைக் கொண்டு இக் கட்டமைப்புக் கூறுகளில் மிகச் சிறப்பானவற்றின் காப்பியச் செயற்பாட்டினைச் சிறிது விரிவாகக் காணலாம்.

முதலாவதாகச் சூளாமணி, சிந்தாமணி ஆகிய இரண்டு காப்பியங்களிலும் காணப்படும் வருணனைத் தொடக்கம் பற்றி மதிப்பிடலாம்.

1. வருணனைத் தொடக்கம்

வாழ்த்து, அவையடக்கம் எழுதியபின் காப்பியக் கதையைத் தொடங்கும்போது நீண்ட வருணனைகள் அமைக்கப் பட்டிருப்பதைக் காண்கிறோம்.

சிந்தாமணியிலும், சூளாமணியிலும் இவ்வருணனை இடம் பெற்றிருக்கும் பாங்குகளை முதலில் மிகச் சுருக்கமாகக் கண்டு அதன்பிறகு அவற்றின் காப்பிய நிலையை மதிப்பிடலாம்,

சூளாமணியை முதலில் காணலாம். ''சொன்னநீர் வளமைத் தாய சுரமை நாட்டணி''[1] என்பார் ஆசிரியர். இவ்வளத்தை ''துஞ்சுநீள் நிதியது சுரமை''[2] என்றும் முன்னர்க் கூறுவார். நீர்வளம், நிதிவளம் மிகுந்த நாடாகவே சுரமை நாட்டைப் பற்றிக் கூறுகிறார். மேலும் விரிவாகக் கூறும்போது சுரமை நாட்டை அழகான நாடாகவும் வளமான நாடாகவும் மணமிகுந்த நாடாகவும் காட்டுவார். இவ்வாறு காட்டும்போது துறக்கத்தை ஒத்தநாடு என்றும் கூறுவார். இது ஓர் இலட்சிய நாடு என்பது தெளிவாகிவிடுகிறது. அழகான நாடு என்று கூறும்போது இயற்கை அழகையும் மங்கையர் அழகையும் இணைத்தே கூறுவார் வளமான நாடாகக் காட்டும்போது குறிஞ்சி முல்லை மருதம் நெய்தல் என நான்கு நிலங்களுக்கும் ஒவ்வொரு பாடல் புனைந்து ஐந்து முறையாக மொத்தம் 20 பாடல்கள் அமைப்பார்.[3] பாலைநில வருணனை இடம்பெறவில்லை. எனவே, என்றும் வளம் பொருந்திய செல்வச் செழிப்புள்ள நாடு எனக் கூறுவதைக் காண்கிறோம். அநித்துத் திணைமயக்கம் இடம் பெற்றுள்ளது.[4]

இவ்வாறு திணைகளின் வருணனையும் திணைமயக்கமும் அமைப்பது பழைய சங்கப்பாடல் வருணனை மரபே. இம்மரபைப் பின்பற்றுகிறார் தோலாமொழித்தேவர்; பின்பற்றி இதனை ஓர் இலட்சிய நாட்டின் உறுப்பாக மாற்றிவிடுகிறார். இனி, நாட்டு வருணனையை அமைத்தபின் நகர வருணனை அமைக்கப் படுகிறது.[5] சீவக சிந்தாமணியிலும் ஏமாங்கத நாட்டு வளம், நகர் வளம் முதலில் இடம் பெற்றுள்ளன. ஆயினும், சூளாமணி போல நானில வருணனையாக அமையவில்லை. மழை எழுச்சி, மழை வீழ்ச்சி, அருவி, ஆற்று வெள்ளம், அதனால் உழவர் நீர் பாய்ச்சல், விதைத்தல், நெல் வளர்தல், அறுவடை, வளப்பொருள் சுமக்கும் வண்டிகள், சிற்றூர் என வேளாண்மையின் சூழலை ஆசிரியர் விளக்கியுள்ளார்.[6] நகர் வருணனையில் புறநகர், அகழி, மதில், வீதி என்பனவற்றை விளக்குகிறார்.[7]

இந்நகரைப் பொன்னுலகொத்தது என்பார், திருத்தக்கதேவர்.

''தூம மேக மழுந்துகிற் சேக்கைமேற்
காம மேநுகர் வார்தம காதலால்
யாம மும்பகலும் அறியா மையால்
பூமி மாநகர் பொன்னுல கொத்ததே''[8]

இதுபோலச் சூளாமணியிலும் பொன்னுலகம், துறக்க உலகம் எனக் கூறப்பட்டுள்ளன. சூளாமணி ஆசிரியர் இரண்டு இடங்களில் கூறுகிறார். நாட்டு வளம் கூறியபின் இறுதியில் வெறும் உவமையாக,

''பூக்கொடிப் பொதும்பரும் பொன்ன ஞாழலும்
தூக்கடி கமழ்ந்துதான் துறக்க மொக்குமே''[9]

எனக்கூறும் தோலாமொழித் தேவர், நகரச் சருக்கத்திலும் இதே உவமையைக் கூறி, நகரைப் பொன்னுலகிற்குச் சமமாக ஆக்குகிறார்.

''மைந்தரு மகளிரு மாலை காலையென்(று)
அந்தரப் படுத்தவர் அறிவ தின்மையால்
சுந்தரப் பொற்றுகள் துதைந்த பொன்னகர்
இந்திர உலகம்வந் திழிந்த தொக்குமே''[10]

இவ்விளக்கங்கள் மூலம் வளமான இலட்சிய நாட்டுப் பின்னணி படைக்கப்படுவதை அறிந்து கொள்ளலாம்.

நீண்ட அளவில் வருணனையை அமைத்துக் காப்பியத்தைத் தொடங்கும் முறையானது சூளாமணி, சீவக சிந்தாமணியிலேயே முதலாவதாகக் காணப்படுகின்றது.

இதுவும், வருணனைதான் என்றாலும், காப்பியத் தொடக்கத்தில் ஒரு மரபுபோல இடம்பெறுவதால், காப்பியத்தினுள் பின்னர் இடம்பெறும் வருணனைகளிலிருந்து வேறான ஒரு பங்கினைத் தொடக்க வருணனை பெறுகிறது எனலாம்.

'மிகச்சிறந்த வளமான, அழகான, வலிமையான புகழ்பெற்ற நாடு' என்ற கருத்தினை முதன்முதலிலேயே அமைத்துவிடுவது காப்பியத்தின் குறிக்கோளியலைக் காட்டுகிறது எனலாம். காப்பியக் கவிஞன், அதிலும் சமணக் காப்பியக் கவிஞர்கள் மிகச் சிறந்த நேரிய நல்லரசை ஏற்படுத்தும் மன்னனையே காப்பிய நாயகர்களாகப் படைத்துள்ளனர். இம்மன்னர்களும்கூட வெறும் உலகியல் போராட்டத்தோடு நின்றுவிடாது ஆன்மீகப் போராட்டத்திலும் வென்று மனப்பக்குவம் எய்தி, பற்றிலிருந்து விடுபட்டு முத்தி எய்தி விடுகின்றனர். உலகியல் சார்ந்த ஆன்மீக இணைவு அவர்களின் வாழ்வு நோக்கம்.

முத்தி எய்தினாலும் ஆட்சிப் பொறுப்பை அடுத்த தலைமுறையிடம் உரிய காலத்தில் ஒப்படைத்து விடுகின்றனர். எனவே, உலகியல் வாழ்வை முற்றிலும் ஒதுக்கிவிடக்கூடிய நிலை இல்லை. உலக வாழ்வின் குறைவற்ற சூழலையும் காப்பியக் கவிஞர் கனவு கண்டனர். அதன் விளைவே, காப்பியத் தலைவர்கள் சார்ந்த நாடுகளை இப்படிப்பட்ட மிகுவளம் கொண்ட நாடாகவும் நகராகவும் குறிக்கோள் தன்மையில் காப்பியத் தொடக்கம் செய்துள்ளனர்.

இத்தொடக்கம், சமணர்களால் தமிழ் மரபிற்கேற்ற முறையில், தமிழ்க் காப்பியங்களில் அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட மரபு எனலாம். இவற்றிற்கு முந்திய வடமொழிக் காப்பியங்களான காளிதாசனின் இரகுவம்சம், குமார சம்பவம் போன்றவற்றில் இத்தொடக்கம் இல்லை எனலாம். மகாபாரதம், இராமாயணத்தில் நீண்ட வருணனைகள் இடம்பெற்றிருந்தாலும், காப்பியத் தொடக்கத்தில் சொல்லப்படும் ஒரு மரபாக இடம்பெறும் நிலை இல்லை. வடமொழிக் காப்பியங்களில் வருணனைகள் இல்லை என்று பொருளல்ல; மன்னனைச் சிறப்பு மிகுந்த இலட்சிய அரசனாகக் காட்டும் முறை காளிதாசனின் இரகுவம்சத்தில் உள்ளது.[11] ஆயினும் காப்பியத் தொடக்கத்தில் நாட்டுச் சூழலையே ஓர் இலட்சியச் சூழலாகப் படைத்தல் என்பது தமிழ்க் காப்பிய மரபிற்கே உரியது எனலாம். இவ்வாறு படைத்தலுக்குத் தமிழ் இலக்கிய மரபில் ஆதார இழைகள் உண்டு.

திணை வருணனைகள், திணை மயக்க வருணனைகள் என்பவை தமிழ் மரபினவே என்பதில் சிறிதும் ஐயமில்லை.[12] சீவக சிந்தாமணியில் இடம் பெற்றிருக்கும் வருணித்தல் கூறுகள் பழந் தமிழ் மரபைச் சார்ந்தன. மழைக்காகக் கடல் நீரினை மேகம் மொண்டு சென்று பெய்தல்,[13] வயற் காட்சிகள்[14] போன்றன சங்க காலப் பாடல்களில் காணப்படும் காட்சிகளே. மேலும், ஒரு நாட்டு நகரச் சூழலைப் பாடும்போது அதனை வளம் மிகுந்த அழகான சூழலாகக் காட்டுவது என்பது பக்திக் காலக் கவிதைப் பண்பு மாகும். இது தவிர, இலட்சிய நாடு என்ற அடிப்படையில், வளமான மழை வளங் கொழிக்கும் நாடு, உண்டு மிகுந்திடும் அளவு உணவு மிகுந்த நாடு, பசியும் பிணியும் நீங்கிய நாடு என்று படைத்துக் காட்டும் இலக்கிய மரபும் சங்க இலக்கிய மரபே. இத்துடன் நல்ல அமைச்சர்களுடன் கூடிய அறம் வழுவா மன்னன் எனச் சிறப்பித்துப் படைக்கும் மரபும் பழைய இலக்கிய மரபே. மதுரைக் காஞ்சியில் இம்மரபு விரிவாகக் காணப்படுகிறது.[14-அ]

இப்பாடலில் இலட்சிய நாடு, இலட்சிய அரசன், இலட்சிய அமைச்சன்-யாவும் இடம் பெற்றுள்ளன. பெரும்பாணாற்றுப் படையிலும், நல்லரசு அமையுமானால் இடி அழிவேற்படுத்தாது, பாம்பு தீண்டாது என்ற கருத்துக் காணப்படுகிறது.[14ஆ] இச் சிந்தனை மரபு, சமணக் காப்பியங்களில் விரிவான கட்டமைப்புடன் வருணனைத் தொடக்கமாக நாடு, நகரம், நல்லரசமைத்தல் போன்ற நோக்குகளில் இடம் பெற்றுள்ளது. பழந்தமிழரின் இக்கவித்துவ மரபே புதிய சமணத் தத்துவ மரபுடன் நெருக்கமாக இணைந்து விடுகிறது. இத்தகைய அறவாழ்வுச் சமுதாயம் வேண்டும்; இதனை அமைக்கும் தலைவன், அவனுக்குரிய நல்லமைச்சர் மற்றும் பிற காப்பிய மாந்தர்களும் இந்த இலட்சிய உலகிற்றே உரியராகின்றனர்.

''பொய்யறியா வாய் மொழியாற்
புகழ்நிறைந்த நன் மாந்தரொடு''

என்பது நல்லமைச்சரைக் குறிக்கும். இது போலவே, 'நோயிகந்து நோக்கு விளங்க' என்பது போன்ற கருத்துக்கள் பதிற்றுப் பத்திலும் காணப்படுகின்றன.

''நோயொடு பசியிகந் தொரீஇப்
பூத்தன்று பெருமநீ காத்தநாடே''[14இ]

''நீபுறந் தருதலி னோயிகந் தொரீஇய
யாணர் நன்னாடும்''[14ஈ]

இவ்வாறு பழஞ்சிந்தனை மரபை முழுவதும் ஏற்றுக் கொண்டு இதற்கும் கூடுதலாக, பற்றற்றுத் துறவு பூண்டு, தவம் புரிந்து, முத்தியடைதலே உண்மையான மனிதப்பேறு என்று சமணத் தத்துவமும் இணைவு பெற்றுக் காப்பியத்தின் தத்துவமாக மாறி விடுகிறது.

இலக்கிய நெறி, சிந்தனை நெறி ஆகியவற்றில் பழந் தமிழரின் மரபு அடித்தளமாக இருக்கும் பாங்கினைத் தெளிவாக உணர்ந்து கொள்ளலாம்.

நாயன்மார்கள், கடவுள் உறையும் திருத்தலங்களைப் பற்றிய வருணனையைத் தற்குறிப்பேற்றங்களோடும் உயர்வு நவிற்சி யோடும் அமைத்து, இத்தகைய ஊரின் பெருமானே என்று பாடும் மரபினைப் பரக்கக் காணலாம்.[15] எனவே, பொது வருணனை மரபுகள், நாட்டு நகரச் சூழலை வளமாக, அழகானதாகக் காட்டும்

முறை ஆகியன தமிழ் இலக்கிய மரபில் நீண்ட நெடுங்கால வளர்ச்சி நிலையாகும். இந்த இலக்கிய மரபினை உள்ளடக்கிக் கொண்டு, புதிய குறிக்கோள் பண்பினை மட்டும் கூடுதலாக இணைத்துக் காப்பியக் கதைப் போக்கில் அமைத்துக் கொள்கின்றனர் கவிஞர்கள். தமிழ் இலக்கிய மரபில் மிகுந்த கவனம் கொண்டவர் சமணக் கவிஞர்கள்; காரணம் அவர்களும் தமிழர்கள்.

இலட்சிய மன்னனைப் பற்றி மதுரைக் காஞ்சி, பதிற்றுப் பத்து போன்ற நூல்களுக்குப் பின் தோன்றிய காளிதாசனின் இரகுவம்சத்தில் கூறியிருப்பதும் உண்மைதான். மேலும், வட மொழியிலுள்ள காப்பியங்களிலிருந்து பல்வேறு கூறுகளை இக் காப்பிய ஆசிரியர்கள் தங்கள் நூல்களிடையே பின்பற்றியுள்ளனர். இந்த விவரங்களை டாக்டர் விசயலெட்சுமி அவர்கள் தம் ஆய்வில் விரிவாக எடுத்துக் காட்டியுள்ளார்.[16] இங்கே முக்கியமாகக் கருதத்தக்கது, குறிக்கோளியலுடன் வருணனைகளை அமைப்பது என்பது குறிப்பிட்ட ஒரு தத்துவச் சார்பு கொண்டிருப்பதனாலேயே என்பதை அறிந்து கொள்ளல். இது தமிழ்க் காப்பிய மரபின் தனித்தன்மை எனலாம்.

இங்கே வடமொழி இலக்கிய மரபு ஆதார நிலையில் இல்லை, சமண அல்லது பிற தத்துவத் தாக்கம் என்பதே அடிப்படையானது. இத்தாக்கம் வடமொழியிலும் நிகழ்ந்தது, தமிழிலும் நிகழ்ந்தது.

வடமொழி இலக்கியத்தில் காணப்படும் கூறுகள் சில தமிழ்க் காப்பியக் கவிஞர்களால் விரும்பி எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டன என்பதில் ஐயமில்லை. சான்றாக பெருங்கதையில் உதயணனுக்குக் குழந்தை பிறக்கப் போகும் சூழ்நிலையில் ஒரு வணிகனின் வாரிசு உரிமை பற்றிய ஒரு சிக்கலை மன்னன் தீர்த்து வைக்கிறான். அந்த நிலையில் குழந்தைப் பேறு பற்றிய நிகழ்ச்சி தொடர்கிறது. இது காளிதாசனின் சாகுந்தலத்தில் காணப்படுவது போன்ற ஒரு நிகழ்ச்சியே.[17] இவ்வாறு சில கூறுகளை எடுத்துக் கொண்டாலும், வளம் மிகுந்த சிறந்த நாடு என்ற கருத்தும் அதன் வருணனை மரபும் தமிழ் இலக்கிய மரபு சார்ந்தனவே. இம்மரபிலேயே குறிக் கோளியலை இணைத்துக் காப்பியத் தொடக்கம் செய்துள்ளனர் எனலாம். சில கருத்துக்கள் வடமொழி நூல்களில் காணப்படுவ தால், வடமொழி மரபு என்ற ஒன்று பின்பற்றப்படுகிறது என்று பொருளல்ல.

மேலும், வேளாண்மையையே வாழ்வின் அடிப்படையாகக் கொண்ட சமுதாய நிலையில் இதன் பெருகிய வளப்பின்னணியைக் காட்டி அத்தகைய பின்னணியில் ஓர் இலட்சிய நாயகனைப்

படைப்பது என்பது உலக வாழ்வைப் புறக்கணிக்காத ஒரு தத்துவச் சார்பினையும் காட்டுவது எனலாம். எனவேதான் வருணனைத் தொடக்கம் என்பது சமணக் காப்பியங்களில் முக்கிய மான ஒரு கட்டமைப்புக் கூறாக அமைகிறது. இவ்வாறு காட்டும் போது ஏற்கெனவே உள்ள சங்ககால, பக்திக் கால வருணனை மரபுடன் இது இணைந்து விடுகிறது. புதியதாக உருவாகி விடுகிறது. இப்புதிய கருத்து நிலை உருவாக்கமே சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை ஆகியவற்றை அடுத்துத் தோன்றிய காப்பியக் கருத்தாக்கம்.

2. அரசவை மரபுகள் காட்டல்

பெருங்கதையிலும் சீவக சிந்தாமணியிலும் அரசவை மரபுகள் குறைந்த அளவில் இடம்பெற்றுள்ளன.

பிரச்சோதன மன்னன் உதயணனை வரவேற்றல், தனி மாளிகையில் வைத்தல் போன்றவற்றை அரசர்க்குரிய மதிப்பளிக்கும் முறையில் வேளிர் காட்டுகிறார்.[18] பிரச்சோதன மன்னனை வராகன் சந்திக்க வரும்போது முதலில் வாயிலோனிடம் கூறி அனுப்பிப் பின் சந்திப்பதாகவும் அரச முறையைக் காட்டுகிறார்.[19]

சீவக சிந்தாமணியில் காந்தருவதத்தையாரிலம்பகத்தில் சந்திப்பு முறைகள் கூறப்பட்டுள்ளன. தரன் சீதத்தனை அழைத்துச் சென்று வாயிலோன் மூலம் கலுழவேகனுக்கு அறிவித்தல், பின் மன்னன், ஆணை பெற்றுச் சென்று பொற் பாதங்களில் கைகுவித்தல், பெண்டிர் கவரி வீசிட மன்னன் அமர்ந்திருத்தல், சீதத்தனின் முன்கையைக் கலுழவேகன் பற்றி மனைவியிடம் காட்டி உபசாரம் செய்தல் - போன்ற சில குறிப்புக்களைக் காண்கிறோம்.[20] இதுபோலவே கட்டியங்காரனை வென்றபின் அரசவையில் சீவகன் இருக்கும் தோற்றத்தையும் ஆசிரியர் காட்டுகிறார்.[21]

இவ்வாறு சிற்சில இடங்களில் இடம்பெற்றுள்ள அரசமரபுகள் சூளாமணியில் நிறைய இடம்பெற்றுள்ளன.[22] நிகழ்ச்சிப் பின்னலில் இவையே முக்கிய அங்கங்களாக உள்ள நிலை முன்னர் விளக்கப்பட்டுள்ளது. இவ்வாறு சூளாமணியில் இருப்பதால்தான் அரச அமைப்பை முதன்மையாகக் கொண்ட காப்பியம் என அதன்

தனித்துவத்தை இனங்காண முடிகிறது. எனவே, அரசமரபு இடம்பெறல் என்ற ஒரு கட்டமைப்புக் கூறே இங்கு காப்பியத் தனித்துவத்தை இனங்காட்டக் கூடியதாக அமைந்துள்ளது.

3. கலைத்திறன் இடம்பெறல்

யாழிசைப் போட்டிகள், இசைபாடுதல் போன்ற இந் நிகழ்ச்சிகள் சிந்தாமணியிலும்,[23] பெருங் கதையிலும்[24] இடம் பெற்றுள்ளன. காப்பியத் தலைவர்களான உதயணன், சீவகன் ஆகியோரின் பன்முக ஆற்றலைக் காட்டும் நோக்கில் இவை இடம் பெற்றுள்ளன. சூளாமணியில் இது இடம் பெறவில்லை.

4. மக்கள் மகிழ்ச்சி

காப்பியத்தின் நிகழ்ச்சிகளைக் கூறும்போது மக்கள் இவ்வாறு கூறினர் என்று சொல்வது இக்காப்பியங்களில் ஒரு முக்கிய மரபாகக் கொள்ளப்படுகிறது. நல்லரசு அமைதல் என்ற இலட்சிய நோக்கு ஆசிரியர்களுக்கு இருப்பதால் இவ்வாறு அமைத்துள்ளனர். உதயணன், மகத மன்னனின் எதிரியை வென்று நகரில் வரும்போது மக்களின் மகிழ்ச்சிக் கூற்றுக் களையும்,[25] செயந்தி நகரில் புகும்போது மக்கள் மகிழ்வையும்,[26] விரிசிகை நகருக்குள் வரும்போது மணமகனைத் தேடி மணமகள் வருகிறாளே என மக்கள் கூறுவதாகவும்[27] பெருங்கதை ஆசிரியர் அமைத்துள்ளார். இதுபோலவே, சீவக சிந்தாமணியில் சீவகன் விதய நாட்டிற் புகும்போதும்,[28] கட்டியங்காரனைச் சீவகன் வென்றபோதும் மக்கள் மகிழ்ச்சி பற்றி ஆசிரியர் கூறுகிறார்.[29] சூளாமணியில், திவிட்டன் அச்சுவனை வென்று, பின், கோடிக் குன்றம் எடுத்தபின் மக்கள் அவனை வரவேற்று மகிழ்வதாக அமைக்கிறார்.[30] மக்கள் மகிழ்ச்சியைக் காட்டுவதைக் காப்பிய ஆசிரியர்கள் மரபாகக் கொண்டுள்ளமை இதனால் புலனாகிறது.

5. சடங்குகள்

இதுபோலவே பல்வேறு சடங்குகளும் காப்பியத்தில் இடம் பெற்றுள்ளன. பெருங்கதையில் நீராட்டுப் பின்னணியில் படைத் தலைவர் விரதமிருப்பது[31] தக்கினை கொடுத்தல்,[32] முரசின்மீது நெற்கதிர் வைத்துச் சடங்கு நிகழ்த்தல்,[33] உதயணன் - தத்தை மணச்சடங்குகள்.[34] போன்றவை விரிவாகக் கூறப்பட்டுள்ளன. சீவக சிந்தாமணியிலும் திருமணச் சடங்குகள் இடம்பெற்றுள்ளன. பெருங்கதையில் இடம்பெற்றிருப்பது போலவே மயிர் குறைத்தல்

முதலிய சடங்குகள் இடம்பெற்றுள்ளன.[35] சீவகனின் திருமணங்கள் யாவும் சடங்கு முறையிலேயே காட்டப்பட்டுள்ளன. சூளாமணியில், பிரபை நோன்பிருத்தல்,[36] அருகன் கோயில் சென்று வழிபடுதல்[37] போன்ற சில சடங்குகளையும் காண்கிறோம்.

6. அருகன் புகழ்

மூன்று காப்பியங்களிலும் அருகன் புகழ்,[38] அருகன் துதி[39] ஆகியன இடம் பெற்றுள்ளன. சூளாமணியில் இவை பலமுறை இடம்பெற்றுள்ளன. நல்லரசமைக்கும் அரசன் அருகனுக்கு விழா எடுப்பதாகவும் இடம்பெற்றுள்ளது. சமண சமயத் தத்துவ விளக்கமாகக் காப்பியங்கள் அமைவதால் இத்தகைய கூறு இடம் பெறுதல் வியப்பில்லை. இதில் பாடித் துதித்தல் என்பது ஒரு சிறப்பம்சம். பிற்காலக் காப்பியங்களில் இவை இடம்பெற்றிருப்ப தன் காரணம், அன்றைய பின்னணியில் பக்திப் பாடல்கள் இசைப் பாடல்களாக இருந்து பக்தி இயக்கத்தைப் பரப்ப உதவியதேயாகும். எனவே, சமணரும் இப்போக்கினைச் சிறிது இணைத்துக் கொள்கின்றனர்.

7. அரசியல் உத்திகள்

பழைய அரச முறையில் பகைவர்களை வெல்ல அரசியல் உத்திகள் தேவை. ஓர் அரசன் தன்னுடைய எதிரிக்கு எதிரிகளை வேறுபடுத்துவதும், தன்னுடன் இணைப்பதும் முக்கியமானவை. மேலும், நாட்டு மக்களில் பல்வேறு சிறப்பு நிலையினரின் உறவு களும் மன்னனுக்குத் தேவை. இத்தோடு, வெற்றிக்குரிய தந்திரங் களும் தேவை.

உதயணன் கதையில் இத் தந்திரங்களே மிக முக்கியப் பங்கு வகிக்கின்றன. யூகியின் தந்திரத்தின்வழி உதயணன் செயல்பட்டுப் பிரச்சோதனன் மகளைத் தூக்கிவரல், யூகியின் பிற நாடகங்கள், உதயணன் தந்திரத்தின் மூலம் வணிகர்களாகச் சென்று மகத மன்னனின் எதிரிப் படையை வெல்லல், ஆருணி மன்னன் படையை உடைக்க உதயணன் செய்யும் சூழ்ச்சிகள் போன்ற முக்கியமான தந்திர உத்திகளே பெருங்கதையின் பிற்பாதி முழுதும் நிறைந் திருக்கின்றன.

சூளாமணியில் வித்தியாதர நாட்டு மன்னர்களும் மனிதர்களும் திருமணத்தால் இணைகின்றனர். இதற்கான தந்திர உத்தி இல்லையென்றாலும் இந்த மண உறவு அரசியல் உத்தியே,

சீவக சிந்தாமணியில் அரசியல் உறவு என்பது மணஉறவாக விரிகிறது. முக்கியமாகக் கோவிந்தன் என்ற யாதவர் குலஉறவு (பதுமுகனுக்குக் கோவிந்தையை மணம்புரிதல்), சீவகன்-வணிகர் உறவு (வணிக குலத்துப் பெண்களான குணமாலை, சுரமஞ்சரி, விமலை, கேமசரி ஆகியோர்) உள்ளன. இலக்கணை, கனகமாலை, பதுமை ஆகியோர் மன்னர் குலத்தவர். காந்தருவ தத்தையோ வித்யாதர நாட்டு மங்கை. எனவே, பல்வேறு இனங்களின் அரசியல் உறவு என்பது மணஉறவாக அமைந்துள்ளது. மணங்களே அரசியல் உத்திகளாக உள்ளன.

சீவக சிந்தாமணியில் அரசியல் உத்தியாகவும், மனப்பக்குவத்திற்குரிய அனுபவக் களமாகவும் இம்மணங்கள் அமைந்துள்ளன. இவ்வாறு இருநிலைகளை ஒரு வடிவத்தில் காப்பியக் கவிஞர் இணைவுசெய்து புலப்படுத்துகின்றார். எனவே, சீவகனுக்கு மாற்று வடிவங்கள் அமைகின்றன. காந்தருவ தத்தையாரிலம்பகத்தில், வணிகன் - அரசன் என்ற வருணப்போர் நேரடியாகவே இடம்பெற்றிருப்பதும், யாதவகுலக் கோவிந்தையார் மணம் இடம் பெற்றிருப்பதும் அரசியல் உத்தியாக மணங்கள் அமைந்துள்ளமைக்குச் சான்றுகள்.

8. போர்

காப்பியக் கதைப்படி தீய அரசனை அழிக்கும் நிலையில் போர் விரிவான விளக்கத்துடன் இடம்பெற்றுள்ளது. பெருங்கதையில் வாசவதத்தையைத் தூக்கிவரும் சூழலிலும்,[40] மகத மன்னனுக்காகப் போரிடும் சூழலிலும்,[41] இறுதியில் ஆருணி அரசனை வெல்லும் நிலையிலும்,[42] போர் வருணனை விரிவாக இடம் பெற்றுள்ளது. கட்டியங்காரனை வெல்லும் நிலை,[43] சச்சந்தன்-கட்டியங்காரன் போரிடும் நிலை,[43அ] ஆகிய சூழல்களில் சீவக சிந்தாமணியிலும், அச்சுவ கண்டனை வெல்லும் நிலையில் சூளாமணியிலும்,[44] போர்கள் விரிவாக இடம்பெற்றுள்ளன. இப்போர் வருணனைகள் பழந்தமிழ் இலக்கிய மரபிலேயே அமைந்துள்ளன.

9. இலட்சிய அரசு

மூன்று காப்பியங்களிலும் இலட்சிய அரசு இடம்பெற்றுள்ளது. மூன்று காப்பிய நாயகர்கள் அமைக்கும் அரசுகளும் இலட்சிய அரசுகளாகப் படைக்கப் பட்டுள்ளன. இதுபற்றி முன்னரே விளக்கப்பட்டுள்ளது.

10. உலா வரல்

காப்பியத் தலைவன் உலா வருவதாகவும் அப்போது மகளிர் அவனைக் கண்டு மயங்குவதாகவும் காப்பிய ஆசிரியர்கள் சித்திரிக்கும் மரபு மூன்று காப்பியங்களிலும் இடம்பெறுகிறது. செயந்தியில உதயணன் - தத்தை திருமணம் முடிந்து நகர்வலம் வரும்போது உதயணனைக் கண்டு மகளிர் மயங்குகின்றனர்.[45] சீவக சிந்தாமணியில் நகரில் சீவகன் செல்லும்போது மகளிர் அவன் அழகைக் கண்டு மயங்கியதாக ஆசிரியர் காட்டுவார்.[46] இது போலவே, முடிசூட்டியபின் சீவகன் உலா வரும்போது அவனைக் கண்டு மகளிர் மயங்கியதாகத் தேவர் அமைப்பார்.[47] சூளாமணி யிலும் இதுபோலவே திவிட்டன் போரில் வென்று உலாவரும்போது மகளிர் கண்டு மயங்கியதாகக் கூறுவார் தோலாமொழி.[48] எனவே காப்பிய ஆசிரியர்கள் காப்பியத் தலைவர்களின் சிறப்பினைக் கூற இந்த மரபையும் பின்பற்றி வந்தனர் எனலாம். 'ஊரிடைத் தோற்றம்' என்ற தொல்காப்பிய மரபின் தொடர்ச்சியே இது. ஆயினும், இடைக்காலத்தில்தான் இது காப்பியக் கட்டமைப்புக் கூறாக இடம்பெற்றது. பழங்காலப் புறத்திணைமரபு ஒன்று; புதிய இலக்கிய மரபிற்குள் இவ்வாறு கால மாறுதலுக்கேற்ப இடம் பெறலாயிற்று எனலாம்.

11. தூது

தூது செல்லல் என்பதும் மன்னர்களைப் பற்றிய காப்பியத்தில் இடம்பெறுதல் இயல்பானதே.

பெருங்கதையில் பிரச்சோதனன் அரண்மனைக்கு யூகி தூதனாகச் செல்கிறான். உதயணன் ஆருணி மன்னனை வென்ற பின் பிரச்சோதனன் உதயணனுக்குத் தூது அனுப்புகிறான். இத்தூதானது பிரச்சோதனன் - உதயணன் உறவை மேம் படுத்தும் நிலையில் அமைவது எனலாம். இந்நிலையில் தூதனின் சிறப்பியல்புகளையும் ஆசிரியர் கூறுகிறார்.[49] சீவக சிந்தாமணியில் கட்டியங்காரன் சீவகனின் மாமனுக்கு ஓலை அனுப்புகிறான். இவ்விரண்டு காப்பியங்களிலும் தூது என்பது அவ்வளவு முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததாக அமையவில்லை. ஆனால் சூளாமணியில் தூதனை எதிர்பார்ப்பது, தூதனுக்குச் சிறப்பு செய்வது ஆகியன மிகுதியாக இடம்பெற்றுள்ளன.[50] அரச அமைப்பு என்பது சூளாமணியின் முதன்மை நோக்கமா யிருத்தலால் தூதிற்குக் காப்பியத்தில் மிகுந்த இடத்தை ஆசிரியர் அளித்துள்ளார்.

12. அமைச்சர் சிறப்பிடம்

தூதினைப் போலவே அமைச்சரின் பெருமை, அரசில் அமைச்சரின் பங்கு, அரசன் அமைச்சரிடம் கொள்ளவேண்டிய ஆலோசனை, உறவு முதலியனவும் சூளாமணியில் விரிவாக இடம் பெற்றுள்ளன.[51] மன்னன், நல்ல அமைச்சன் சொல்வதைக் கேட்க வேண்டும். தீய அமைச்சனை இனங்கண்டு கொள்ளவேண்டும். இந்த முறையில்தான் பெருங்கதையில் யூகியின் பாத்திரப் படைப்பே இடம்பெறுகிறது. மன்னனுக்குக்காகத் தன் திறம் முழுவதையும் அளிப்பவன் யூகி. கட்டியங்காரனோ எதிரானவன். எனவேதான் அவன் அழிக்கப்படுகிறான். சிந்தாமணியில் சச்சந்தன், நல்லமைச்சர் சொல்வதைக் கேளாதிருந்தமையால் வீழ்ச்சி அடைகிறான்.[52] சூளாமணியில் வரும் அமைச்சர்கள் அத்தனை பேரும் இலட்சிய அமைச்சர்கள். எனவே, நல்லரசு அமைத்தல் என்பது காப்பிய இலட்சியமாக இருப்பதால் அமைச்சர்கள் இக்காப்பியங்களில் இலட்சியத் தன்மையுடன் படைக்கப்பட்டு முக்கிய இடத்தைப் பெறுகின்றனர் எனலாம்.

பிற உத்திகள்

இவைதவிர, இயற்கை இறந்த நிகழ்ச்சிகள், வருவ துரைத்தல் போன்ற உத்திகள் மூன்று காப்பியங்களிலும் இடம் பெற்றுள்ளன. இது உலகின் எல்லாக் காப்பியங்களிலும் காணப்படுகின்ற பொது உத்தி மரபே.

13. இயற்கை இறந்த நிகழ்ச்சிகள்

இம்மரபில் தெய்வம் துணை செய்தல்,[52அ] வான்வழி செல்லல்,[53] மாயையைத் தோற்றுவித்தல்,[54] வித்யாதரர் முகிலில் தோன்றல்,[55] மந்திர சக்தியால் நடந்தவை அறிதல்,[56] வேறு வடிவங் கொள்ளல்,[57] வான்குரல் கேட்டல்,[58] வித்யாதரர் மந்திரங்களைக் கற்றுக்கொடுத்து மனிதர்க்கு உதவி செய்தல்[59] ஆகியன இயற்கை இறந்த நிகழ்ச்சிகளாகச் சீவக சிந்தாமணியில் படைக்கப்பட்டுள்ளன.

சாரணர் வான்வழி வருதல்,[60] பிறரும் வான்வழி ஏகல்,[61] வித்யாதரன் சிங்கமாகி வரல்,[62] அமரர்கள் மனிதரின் வெற்றிக்கு மகிழ்தல்,[63] வான்குரல் கேட்டல்,[64] கோடிக்குன்றம் எடுத்தல்.[65] தெய்வம் யானையாகி வரல்,[66] வித்யாதரர் மனிதர்களைப் புகழ்தல்,[67] பேருரு எடுத்தல்,[68] போர் மந்திரம்,[69] மாயப்போர்

செய்தல்[70] போன்றவை சூளாமணியில் காணப்படுகின்றன. வான்வழி பறந்து செல்லல் என்பது பெருங்கதையிலும் இடம் பெறுகின்றது.

சூளாமணி, சிந்தாமணியைவிடப் பெருங்கதையில் இயற்கை இறந்த நிகழ்ச்சிகள் மிகக் குறைவாகவே இடம் பெற்றுள்ளன. சிந்தாமணியிலும், சூளாமணியிலும் கதை நிகழ்ச்சிகளில் விஞ்ஞையர், தேவர் ஆகியோரின் பங்கு ஏதாவது ஒரு முறையில் அடிக்கடி இடம்பெறுவதைக் காணுகிறோம். இதனால் இக் கதைகளுக்குத் தெய்வத்தன்மை பொருந்திய மகத்துவம் உறுதி செய்யப்படுகிறது.

அடுத்து, காப்பியத் தலைவனின் பெருமையினைக் கூற மந்திர ஆற்றல், விஞ்சையர் தொடர்பு ஆகியன முக்கியமான கருவிகளாகவே உள்ளன. பெருங்கதையில் பத்ராபதி உருவு காட்டல்,[71] பத்ராபதி தச்சனாக வந்து விமானம் அமைத்தல்[72] ஆகியன இடம்பெற்றுள்ளன. இவை கதை அமைப்பிலேயே உள்ளன.

உதயணன், யூகி ஆகியோரின் சூழ்ச்சித்திறனும் ஆற்றலுமே அவர்களுடைய சிறப்புக்களுக்கு ஆதாரமாக உள்ளன. இவையே மேலோங்கித் தெரிகின்றன. இங்கே உலகியல் நடைமுறை சார்ந்த அரசியல் தெளிவாகத் தெரிகிறது.

இந்த நிலையால் பெருங்கதையின் கதைப் பண்பில் சாகச வீரக்கதைக்குரிய பண்பு மிகுந்து காணப்படுகிறது. பிற காப்பியங் களிலிருந்து வேறுபட்டுத் தத்துவ முறையில் முதன்மை பெறாமல் பெருங்கதை இருப்பதை இயற்கை இறந்த நிகழ்ச்சிகள் இடம் பெற்றிருக்கும் அளவிலிருந்தும் அறிந்துகொள்ளலாம்.

14. வருவதுரைத்தல்

இயற்கை இறந்த நிகழ்ச்சிகளைப் போலவே வருவதுரைத்தலும் இக் காப்பியங்களில் கதை கூறும் முறையில் இடம்பெறும் உத்தியாக அமைந்துள்ளது.

பெருங்கதையில், வாசவ தத்தையை உதயணன் எடுத்துச் சென்ற செய்தியை அறிந்த பிரச்சோதனனுக்கு, முகிலோடு தோன்றிய சூறைக்காற்றைக் காட்டி இப்போது துன்பம் ஏற்பட்டாலும் பின்னர் இன்பம் ஏற்படும் என நிமித்திகன்

கூறுகிறான்.[73] வாசவ தத்தையை உதயணன் யானைமீது வைத்து வேகமாகச் சென்று கொண்டிருக்கும்போது தளர்ச்சி அடைந்து யானை வீழ்ந்து இறக்கிறது. அது விழுந்த திசையையும் முறையையும் கொண்டு தனக்குத் துன்பம் ஏற்படும் என்றும் பின்னர் அது விலகிவிடும் என்றும் உதயணன் உணர்ந்ததாக ஆசிரியர் கூறுவார்.[74]

இனி, சவரர் புளிஞர் போன்றவர் உதயணனை வளைக்க இருப்பதை வயவன் என்ற பறவை ஒலி நிமித்தத்தால் உதயணன் உணர்கிறான்.[75] வேடர்கள் தங்கள் தொழிலில் ஈடுபடும்போது புள்குரல் கேட்டு வருவதாகச் சொல்லுவார்.[76] இதுபோலவே பின்னர் வேடர்களுக்குத் தோல்வி ஏற்படக்கூடிய சூழலில் வேடர் களின் புள்ளுணர் முதுமகன் தீயநிமித்தப் புட்குரல் கேட்டுத் திரும்பிப் போகச் சொல்கிறான்.[77] இம்முறையானது பழைய வெட்சி, கரந்தைப் போர் மரபேயாகும். தமிழ் மரபினை ஆசிரியர் கருதிச் செயல்படும் போக்கையே இது காட்டுகிறது. இவ்வாறு நிமித்தங்கள் மூலம் வருவதுரைப்பதைக் காண்கிறோம். வாசவ தத்தை இறந்து விட்டாள் என்ற யூகியின் நாடகத்தை நிறைவேற்ற, திட்டப்படி உதயணன் வேட்டைக்கு அனுப்பப் படுகிறான். வேட்டை முடித்து அவன் வரும்போது தீய நிமித்தங்கள் ஏற்பட்டதாக ஆசிரியர் காட்டுகிறார்.[78] ஆருணி அரசன் தோற்பதற்குமுன் தீய நிமித்தங்கள் அவனுக்குத் தோன்றியதாகவும் கூறுகிறார்.[79]

இனி, கனவும் வருவதுரைத்தலுக்குப் பயன் படுத்தப் பட்டுள்ளது. பதுமாவதியை உதயணன் மணக்க இருப்பதையும் இதனால் வாசவ தத்தை மனம் வருந்துவாள் என்றும் கருதும் உதயணனின் மனநிலையை அவன் கனவு மூலம் உணர்த்துகிறார் ஆசிரியர்.[80] வாசவதத்தை பொலிவிழந்து கனவில் தோன்றி ஊடல் கொண்டு பேசுவதாக அமைக்கிறார். பதுமாவதியை மணந்தபின் அவள் யாழ் கற்கக் கேட்கும் நிலையில், தத்தையின் நினைவு அவனுக்கு வர, இரவில் கனவு காண்கிறான்.[81] இக்கனவு மூலம் தத்தை இறக்கவில்லை என்றும், விரைவில் வருவாள் மகனும் பிறப்பான் என்பதும் முன்னுணர்த்தப் படுகின்றன.

சீவக சிந்தாமணியில் கனவு முக்கிய இடம்பெறுகிறது. சச்சந்தனின் மனைவி விசயை தங்களுக்குப் பின் நிகழப் போவதைக் கனவு மூலம் அறிகிறாள்.[82] தேன்நிறைந்த மிக்க இளமை பொருந்திய தாமரையில் வீழும் ஒரு முத்தைப்போல

தன் கருவில் உறுவதாகக் கனவு கண்டாள். வைகறைக் காலத்தில் இக்கனவைக் கண்டாள். கலம் கவிழ்ந்து கடற்கரையில் நின்ற சீதத்தன் அலைகளால் உருட்டப்படும் நண்டினை அன்னம் ஆதரிக்கும் காட்சியைப் பார்க்கிறான். இக்காட்சி நன்னிமித்த மாகக் காட்டப்படுகிறது.[83] இதன் மூலம் தரனுக்கு வரப்போகும் நிகழ்ச்சி முன்னரே உரைக்கப்பட்டு விடுகிறது. இதுபோலவே தத்தை யாழ்ப் போட்டியில் தோற்றுச் சீவகனை மணக்கப் போகிறாள் என்ற செய்தியையும் முன்னரே கலுழவேகனிடம் கணியர் கூறிவிடுகின்றனர்.[84] கோவிந்தையாரிலம்பகத்தில் புட்குரல் பற்றியும் கூறுகிறார்.[85]

சூளாமணியில் மன்னன் பயாபதியின் கனவு மூலம் வருவதுரைக்கப் படுகிறது. நிமித்திகன் அரசன் கனவு கண்டதையே முன்னுணர்ச்சியால் கூறிவிடுகிறான்.[86] ஒரு யானை, விண்ணிலிருந்து இறங்கி வந்து வெள்ளிய மாலையைத் திவிட்டனுக்குச் சூட்டிவிட்டுச் சென்றது என்பதே கனவு. இக் கனவு மூலம் வித்யாதரர்களின் பெண்ணான சுயம்பிரபையை மணப்பதும் இது குறித்துத் தூதன் வருவான் எனவும் நிமித்திகன் விளக்குகிறான். வித்யாதர நாட்டிலும் நிமித்திகர் திவிட்டனைப் பற்றியும் அவன் சிங்கத்தை வெல்வான் என்பது பற்றியும் மன்னனுக்கு உணர்த்துகின்றனர்.[87] எனவே, நிமித்திகர் மூலம் பின்வர இருப்பதை உரைக்கும் பாங்கினைக் காண்கிறோம்.

அச்சுவகண்டன் அழிவினைக் காட்டும் நன்னிமித்தங்கள் சுரமை நாட்டிலும், தீய நிமித்தங்கள் அச்சுவகண்டன் நாட்டிலும் ஏற்பட்டன.[87அ]

கனவுகள், நிமித்தங்கள், நிமித்திகர் கூற்று ஆகியன மூலம் பின் வர இருப்பதை முன்னே உரைத்திடும் முறையை மூன்று காப்பியங்களிலும் காணமுடிகிறது.

15. துறவு கொள்ளல்

சிந்தாமணி, சூளாமணி ஆகிய இரு காப்பியங்களிலும் இறுதிப் பகுதி துறவு மேற்கொண்டு தவம் செய்து முக்தி பெறுவதைக் கூறுவதாகும். பெருங்கதையின் இப்பகுதி கிடைக்கவில்லை.

சிந்தாமணி, சூளாமணி ஆகிய இரண்டிலும் இரண்டு வேறுபட்ட தன்மைகளில் துறவு காட்டப்பட்டுள்ளது. துறவு கொள்ளல் என்ற செயல் நிகழும் பின்னணியைக் காட்டும் தன்மையிலேயே இவ்வேறுபாடு உள்ளது.

சிந்தாமணியில் முத்தி இலம்பகம் என்ற ஒரே இலம்பகத்தில் துறவும் முத்தி நிலையும் கூறப்பட்டுள்ளன. சூளாமணியில் துறவுச் சருக்கம், முத்திச் சருக்கம் என இரண்டாகப் பகுத்துக் கூறப் பட்டுள்ளன.

சிந்தாமணியில், முதலில், விசையை, பம்பை முனியை அடைந்து தன்னை ஏற்றுக் கொள்ளக் கூறித் துறவு கொள்வதாகக் காட்டப்படுகிறது. இச்சூழலில் விசையையின் அறிவுரை முக்கிய மானது. சீவகனுக்கு அறிவுரை கூறும் முறையில் விசையையின் மூலமாக காமம், மரணம், செல்வம் நிலையாமை போன்றவை பற்றிய கருத்துக்களைக் கூறுகிறார் தேவர். விசையை துறவுக்குப் பின் அமைச்சர்கள் சீவகனை இன்பத்தில் ஈடுபடும்படிச் செய் கின்றனர். இப் பின்னணியில் நீர் விளையாட்டணி பற்றி விரிவாகப் பாடுகிறார் தேவர். குழந்தைகள் பிறக்கின்றனர். உரிய வயது அடைகின்றனர். ஒருநாள், மந்தி, கடுவனிடையே பழத்திற்காகப் பூசல் நிகழும் போது சிலதன் ஒருவன் அதனைப் பறித்துச் செல்லும் காட்சியைச் சீவகன் பார்ப்பதாகவும் அதன் மூலம் உள்ளுணர்வு பெறுவதாகவும் தேவர் காட்டுகிறார். பின், அருகனை வணங்கிச் சாரணர்களைச் சந்திக்கிறான். அவர்கள் அறிவுரையாகச் சமண தத்துவ விளக்கம் செய்து, சீவகனின் முற்பிறவி வினை பற்றிக் கூறுகின்றனர். முற்பிறப்பில் மனைவியர் பொருட்டு அன்னப் பறவைகளைப் பிடித்துக் கூட்டில் அடைத்து வைத்த மையைக் கூறி அதனாலேயே இப்பிறவியில் அவனும் பல இடர்கள் உற்றதாகவும் சாரணர் விளக்கினர். இதன் பிறகு சீவகன் துறவு பூண்டு தவமியற்றி முத்தி நிலை எய்துகிறான். ஆட்சிப் பொறுப்பை அவன் மகன் சச்சந்தன் ஏற்றுக் கொள்கிறான். இறுதி இலம் பகமான முத்தி இலம்பகத்தில் சமண தத்துவம் விரிவாக விளக்கப் படுகிறது. சாரணர் பாத்திரமும் துறவு மேற்கொள்ளும் செயல்களும் சமண தத்துவ போதனைக்காகவே உருவாக்கப்பட்டுள்ளன.

சூளாமணியில் திவிட்டனின் துறவு இடம் பெறவில்லை. பயாபதி மன்னனின் துறவே இடம் பெற்றுள்ளது. தனக்குப் பேரர்கள் பிறந்த பிறகு, பயாபதி மன்னனே நிலையாமை பற்றிச் சிந்திப்பதாகத் தோலாமொழித் தேவர் துறவு பற்றிச் சொல்லும் போது தொடக்கம் செய்கிறார். இவ்வாறு நினைக்கும் பயாபதி அமைச்சரிடமே மரணத்தை வெல்லுதல் எவ்வாறு எனக் கேட்கிறான்.

அரசுக் காரியங்கள் மட்டுமின்றி, இறுதிப் பயனான முத்தி அடையும் வழியும் அமைச்சர்களைக் கலந்து கொண்டே மன்னனால் கைக் கொள்ளப்படுகிறது.

அரசமைப்பிற்கு முதன்மையான முக்கியத்துவத்தைச் சூளாமணி ஆசிரியர் தருகிறார் என்பது இதனால் நன்கு விளங்கும். துறவியரைச் சரண் புகுவதே நன்னெறி உணர்வதற்குரிய வழி என அமைச்சர் கூற, பயாபதியும் துறவியரைச் சந்திக்கிறான். அருகவிழா நடைபெறுகிறது நகர் அழகு செய்யப்பட்டு அந்தணரும், வணிகரும், அரசர்களும் முறையே வெள்ளணி, பொன் அணி, செவ்வணி அணிந்து திரண்டு வருகின்றனர். போர் வருணனை போல விழாவில் படை வருணனையைத் தோலா மொழி அமைக்கிறார். அருகவிழாவில் பயாபதி மன்னன் அருகனைத் துதித்துப் பாடுகிறான். பின்னர், ஒரு துறவியைச் சந்திக்கிறான். துறவி அறிவுரையாகச் சமண தத்துவ விளக்கம் செய்கிறான். அதன் பிறகு, பயாபதி தன் மக்கட்கு அறிவுரை கூறி விட்டுத் தவம் செய்து கேவ்ல ஞானம் அடைகிறான்.

துறவு கொண்டு, தவமியற்றச் செல்லுதல் என்பது அரசுக் குரிய ஓர் முக்கியக் கடமையாகத் தோன்றுமாறே தோலாமொழி யால் காட்டப்படுகிறது. அரசனின் மகளுக்கு மணமகன் பார்ப்பது அவையில் எவ்வாறு அமைச்சருடன் கலந்து கொண்டு முடிவு செய்யப்படுகிறதோ அதே போலவே துறவு பூணலும் அரசு முறையில் செய்யப்படுகிறது.

துறவு இடம் பெற்றாலும், அதனையும் அரச முறைகளுள் ஒன்றாகக் காட்டுவதிலேயே சூளாமணி சிந்தாமணியிடமிருந்து வேறுபடுகிறது. துறவின் போது உணர்ச்சிப் போராட்டங்களுக்கு இடமில்லை. அது அரசனின் கடமையாகும். அது ஓர் அரசியல் நெறிக்குட்பட்ட வாழ்க்கைச் செயலாகும். உலக வாழ்வில் வினை அழித்தலுக்கு இது மிக முக்கியமானது.

சாரணர் அல்லது துறவியரிடம் அறிவுரை கேட்டல், அப் போது சமண தத்துவ விளக்கம் செய்தல், பின்னர் முடிகளைந்து துறவியாகி முத்தி நிலை பெறுதல்-என அமைப்பதே இரண்டு காப்பியங்களுக்குமுரிய பொதுவான அமைப்பு முறை

ஆனால், சிந்தாமணியில் உணர்ச்சிப் போராட்டங்களுக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கப்பட்டிருக்கும் நிலையைக் காண்கிறோம். தந்தையைப் போல் காமத்தால் அழியாதே என விசையை

சீவகனுக்கு அறிவுரை கூறுகிறாள், துறவுக்கு முன் விசையை மருமகள்களைத் தழுவி வாழ்த்துகிறாள்.[88] சீவகனிடம் விசையை துறவைக் கூறவும் அவன் மயங்கி வீழ்கிறான்.[89] சுநந்தையும் விசையையுடன் துறக்கிறாள். "நீ துறக்க நான் உன் அரசை விரும்பி இருந்தால் எனக்குப் பழி என்று ஒழியும்" என்று சீவகனிடம் கூறிச் சுநந்தை துறக்கிறாள்.[90] சீவகனும் கடுவன்-மந்தி கைப் பழமிழந்ததைப் பார்க்கும்போது,

"கைப்பழ மிழந்த மந்தி
கட்டியங் கார னொத்த(து)
இப்பழந் துரந்து கொண்ட
சிலதனு மென்னை ஒத்தான்
இப்பழ மின்று போகத்
தின்பமே போலு மென்று
மெய்ப்பட உணர்வு தோன்றி ......
மீட்டிது கூறி னானே"[91]

என்பார் தேவர். சீவகன் வரலாறு முழுதுமே ஒரு தத்துவ விளக்கத்திற்குரிய உருவகமாக இங்கே தேவரால் சுட்டிக் காட்டப்படுகிறது. இம்மாற்றத்திற்கு உள்ளான பின் சீவகன் இன்பங்களால் பற்றப் படாமல் 'வச்சிரமனத்தானானான்'[92] என்பார் தேவர். சீவகனின் முற்பிறவித் தவறு நிகழ, காமமே காரணம் என்று ஆசிரியர் கூறுகிறார்.

"—.......காமம்
நாளினும் நஞ்சு துய்த்தேன்"[93]

என்பான் சீவகனின் முற்பிறவி அசோதரன். சீவகனின் பல்வேறு மணங்களும் இன்பந்துய்த்தலும் இதன் கொடிய தன்மையைக் காட்டவே என்பது நன்கு புலப்படும். அசோதரனுக்குப் பவண முனிவன் அறிவுரை கூறும்போது,

"அறைகடல் வேலி காத்துஉன்
அலங்கல் வேல்தாய மெல்லாம்
பெறுதகு புதல்வர்க் கீந்து
பின்னைநீ துறத்தி யென்றான்"[94]

என்பார் தேவர். எனவே, நல்லரசு அமைத்து உலக வாழ்வைப் பரிபாலிப்பது, காமத்தை அழிப்பது, இறுதியில் பற்றறுத்து அரசு துறந்து தத்துவ வாழ்வில் செல்வது என்ற மூன்றும் இணைவு பெற்று ஒரு காப்பிய வடிவாய் அமைந்ததே சீவகசிந்தாமணி என்பதை முத்தி இலம்பகம் நன்கு உறுதிப்படுத்துகிறது எனலாம்,

இந்த இறுதி அமைப்பு இல்லை என்றால் இக்காப்பியங்களுக்குரிய தத்துவ முழுவடிவம் கிடைக்காது என்பதை மிக எளிதில் புரிந்துகொள்ளமுடியும். எனவே, துறவு கொள்ளல் என்பது இக் காப்பியங்களின் கட்டமைப்புக் கூறுகளில் மிக முக்கியமான இடத்தைப் பெறுகிறது எனலாம்.

16. கிளைக் கதைகள்

கிளைக் கதைகள் காப்பியத்தில் இடப்பெறுவது இன்னொரு முக்கியமான நிலையாகும். சிலம்பு, மணிமேகலையில் சிறப்பான இடத்தினை இக் கிளைக்கதைகள் பெற்றிருக்கும் பாங்கு முன்னர் விளக்கப்பட்டது.

பிற மூன்று காப்பியங்களில், சீவக சிந்தாமணியில் கிளைக் கதைகள் சிறிது கூடுதலாக இடம்பெற்றுள்ளன. சீதத்தன் என்ற வணிகனைத் தரன் வித்யாதர நாட்டுக்கு மாயையால் எடுத்துச் செல்லல்,[95] அனங்கமாலை கதை,[96] பவதத்தன் கதை,[97] ஆகிய கதைகள் இடம்பெற்றுள்ளன. இவற்றில் கலுழவேகன்-சீதத்தன் கதையானது வணிக - அரசர் ஒற்றுமைக்காக அமைக்கப்பட்ட கதையாகும். காந்தருவ தத்தையை யாழ்ப் போட்டியில் வென்று மணக்க இருக்கும் சீவகன் மன்னர் குலத்தில் பிறந்தாலும் கந்துக்கடன் வீட்டில் வளர்வதால் வெளியே அவன் ஒரு வணிகனே. இதனால்தான் வணிகன்-அரசன் என்ற அடிப்படையில் கட்டியங்காரன் போரினைத் தூண்டுகிறான். இந்த ஒரு சூழலை ஆசிரியர் உருவாக்கி, வணிக - அரசர் ஒற்றுமையை வலியுறுத்துகிறார். இந்நிலையில் வணிகனான சீதத்தன் மனிதரினும் மேம்பட்ட வித்யாதர குலத்தின் உறவுடையவன் என்றும் அந்த உறவு முறையிலேயே காந்தருவ தத்தை அவனிடம் வளர்வதாகவும் கதை அமைக்கப்படுகிறது.

அனங்கமாலை கதை, சீவகனின் பல்வேறு திறனில் ஒரு ஆடல்மகள் ஈடுபட்டு மயங்கினாள் என்றும், அவளை அவன் எதுவும் செய்யாது அன்புகொண்ட நிலையில், கட்டியங்காரனோ அவளைக் கெடுத்துவிட்டான் என்றும் முரணான இரு பாத்திரப் பண்புகளை விளக்கவும் பயன்படுகிறது. பவதத்தனின் மனைவியாகிய இயக்கி சீவகனை விரும்புவதாகவும் அவளைச் சீவகன் மனமாற்றுவதாகவும் அவள் கதை அமைகிறது. சீவகனின் மந்திரத்தால் இயக்கி மனம்மாறி பவதத்தனிடம் அன்பு கொள்கிறாள். காமத்தை வென்று அன்பு கொள்ளுதலை விளக்கக் கூடிய கதை இது எனலாம்,

இதுபோலவே, வேடரை மனமாற்றுவது,[98] காட்டில் மனைவியருடன் வாழும் பார்ப்பனர்களை மனமாற்றுவது[99] ஆகிய சிறுசிறு நிகழ்ச்சிகளும் சீவக சிந்தாமணியில் இடம்பெற்றுள்ளன. இவையெல்லாம், பல திறப்பட்டோரும் சமண தத்துவத்தின்பால் உண்மை உணர்ந்து சார்ந்தனர் என்பதைக் காட்டவே எனலாம்.

இனி, சீவகனுக்கு ஆசிரியரான அச்சணந்தியின் வரலாறும் ஒரு கிளைக் கதையாக அமைந்துள்ளது.[100] ஆட்சியை மகனிடம் ஒப்படைத்துவிட்டுத் துறவு பூண்ட உலோகமாபாலன் என்ற மன்னனே அவர். அவருக்கேற்பட்ட வயிற்றுத்தீ இளஞ் சீவகனைப் பார்த்தபோதே தணிந்தது. இவ்வாறு சீவகனின் அரிய தெய்வ ஆற்றலைப் பிறப்பிலேயே காட்டிட இக்கதை படைக்கப்பட்டுள்ளது.

பெருங்கதையில் அதிகமான கதைகள் இல்லை எனலாம். பத்ராபதி என்ற யானையின் முற்பிறப்புக் கதை விரிவாக இடம் பெற்றுள்ளது. பத்ராபதியே மீண்டும் தச்சனாக வந்து விமானம் செய்து கொடுத்து உதயணன் மனைவி கருவுற்ற நிலையில் கொள்ளும் விருப்பத்தைத் தீர்க்கிறது.[101] பத்ராபதி யானையின் முற்பிறப்புக் கதையும் காம வேட்கை பற்றிய அறிவுரைத்தல் குறிப்பையே கொண்டுள்ளது காமம் நீக்கிய தத்துவத்தை உட் கொண்டது எனலாம். யானையை அறிவு என்று கொண்டால் அதனை இழப்பதும், பின் முறையாகப் பெறுவதும் பின் அதன் மூலம் விரும்பியதை அடைதலும் என்ற நிலையில் தத்துவ நிலையின் குறியீடாக அது அமைந்து விடுகிறது எனலாம். நருமதை கதையையும் கிளைக் கதையாகக் குறிப்பிடலாம்.[102] ஒருவனிடம் வாழும் கணிகை பலவந்தமாகக் கைப்பற்றப் படுகிறாள்; கணிகையர் குலஒழுக்கம் நீங்கக்கூடாது என்பதை உணர்த்துவதற்காகப் படைக்கப் பட்டதாக இக்கதை தோன்றுகிறது. இனி, சாங்கியத் தாயின் வரலாறும் கிளைக் கதையாக உள்ளது.[103] கணவனைப் பிரிந்த சாங்கியத் தாய் இளமையில் மனம் போனவாறு ஒழுகினமையால், யமுனை ஆற்றில் விடப்படும் தண்டனை பெறும்போது சிறுவனாக இருந்த உதயணனால் விடுவிக்கப்பட்டு, பின் தவம் செய்ய முனிவர்களுடன் சென்று பல்வேறு தலங்களைப்பார்த்து வரும்போது, உஞ்சைக்கும் வருகின்றாள். அங்கே மன்னன் அவையில் தத்துவ விவாதத்தில் அவர்கள் வெல்கின்றனர். இவ்வாறு அங்கிருக்கும்போது பிரச் சோதன மன்னனின் தேவிக்குத் தோழியாக இருந்து, வாசவ

தத்தையை வளர்க்கிறாள். இப்பழைய உறவே, உதயணனுக்கு உதவுவதில் காரணமாகிறது எனலாம். சல்லியன் என்பவன் குளம் வெட்டியது பற்றிய சிறு குறிப்பும் கிடைக்கிறது.[104]

சூளாமணியில் நமி, வாகுவலி ஆகிய இருவரின் கதைகள் கூறப்பட்டுள்ளன. காசியை ஆண்ட கச்சன் என்மவனின் மகனே நமி. அரச குலத்தில் பிறந்தாலும் அரசை வெறுத்துத் துறவு பூண்டு அருகனைத் துதித்துப் பாடினான் நமி அவன் இசைக்கு மயங்கி ஆதிசேடனே தோன்றி வேண்டிய வரமளித்தான். அத்தகைய நமியின் மரபில் வந்தவன் சடிமன்னன்.[105] வாகுவலி மன்னன் அரசை மகனுக்குத் தந்துவிட்டுத் தவம் செய்தவன். தவம் செய்யும்போது மகளிர் தழுவியும் மனம் வலிமையாக இருந்தவன்.[106] அவன் மரபினனே பயாபதி மன்னன். கச்சனின் மருகனே வாகுவலி. இவ்வாறு வித்யாதரர்க்கும், மானிடர்க்கும் உள்ள உறவுப் பழமையை விளக்க இக்கதைகள் இடம் பெற்றுள்ளன. இனி, தவத்தின் பெருமையை விளக்க, போக பூமியில் இயற்கைப் புணர்ச்சி கொண்டு மகிழ்ந்திருக்கும் ஓர் ஆடவன் - நங்கைபற்றிய பொதுவான விளக்கம் இடம் பெற்றுள்ளது.[107] இதனை ஒரு கதையாகக் கொள்ள இயலாது.

சிந்தாமணியோடு ஒப்பிடும்போது பெருங்கதையிலும் சூளாமணியிலும் கிளைக்கதைகள் குறைவே. அரச மரபுகளும், அரச நெறிமுறைகளுமே முதன்மைப்படுத்தப்பட்டுள்ளதால் தத்துவ விளக்கத்திற்கான கதைகள் சூளாமணியில் நிறைய இடம் பெறத் தேவையில்லாது போயிற்று எனலாம். நீண்ட சூழல் வருணனைப் பாங்கும், அரசச் சாகசச் செயல்களுமே முதன்மைப் படுத்தப்பட்டிருப்பதால் பெருங்கதையிலும் கிளைக்கதைகள் குறைவாகவே இடம் பெறுகின்றன எனலாம்.

17. வாழ்த்து, அவையடக்கம் முதலியன

சீவக சிந்தாமணியில் கடவுள் வாழ்த்து, பதிகம் என இரண்டு பகுதிகள் முதலில் உள்ளன. கடவுள் வாழ்த்தில், ''தாவா இன்பந் தன்னில் எய்தி ஓவாது நின்ற குணமாகிய ஒண்ணிதச் செல்வனாகிய தேவாதி தேவன் சேவடியை வணங்குவோம்'' என்கிறார் திருத்தக்கதேவர். இதனைச் சித்த சரணம் என்பர்.[108] இதுபோலவே அடுத்த இரு பாடல்களில் அருக சரணமும்,[109] சாது சரணமும் கூறப்பட்டுள்ளன.[110] அடுத்ததாக, அவையடக்க மாக இரண்டு பாடல்களைக் கூறுகிறார் ஆசிரியர்.[110அ] தன் சொல்

வழுக்களைப் புலமை மிக்கார் பொறுப்பர் என்றும், வீடு பெற நினைப்பவர் தன் சொற்கள் பழுதாயினும் ஏற்பர் என்றும் கூறுகிறார்.

அடுத்ததாக, சீவக சாமியின் சரிதத்தைச் செப்பலுற்றேன்'[111] எனக்கூறிப் பதிகத்தைத் தொடங்குகிறார் ஆசிரியர். அதன்பிறகு சீவக சிந்தாமணியின் கதைச் சுருக்கத்தைப் பதிகம் கூறும் முறையில் காதை காதையாக ஆசிரியரே கூறுகிறார். இவ்வாறு கதைச் சுருக்கத்தைப் பதிகமாக ஆசிரியரே கூறும் முறை பிற்காலத்தில் இருப்பதைக் காண்கிறோம். இந்தக் காலத்திலேயே சிலப்பதிகாரத்துற்கும் யாரோ ஒருவரால் பதிகம் எழுதப்பட்டிருக்க வேண்டும்.

சூளாமணியிலும் அருகன் வணக்கமும்,[112] ஆசிரியரின் அவையடக்கமும் இடம்பெற்றுள்ளன. அங்கண் உலகிற்கு அணிவான் சுடராகி நின்றானை வணங்குவோம் என்று கூறி, திங்களில் மறு இருந்தாலும் அதுவும் சேர்த்துத் தொழப்படுதல் போலத் தன் நூலின் குற்றங்களை அவை பொறுத்துக் கொள்ளும் என அவையடக்கம் கூறுகிறார்.[113]

வாழ்த்துக்கூறி, அவையடக்கம் கூறித் தொடங்குதல் என்பது காப்பிய மரபாக மாறிவிட்ட நிலையை இப்பிற்காலக் காப்பியங்களில் காண்கிறோம். மேலும், அறிவுடையோர் நடுவே இவ்வாறு காப்பியங்கள் எழுதிப்படிக்கப்பட்டன என்பதை,

> ''செங்கண் நெடியான் திறம்பேசிய சிந்தைசெய்த
> நங்கண் மறுவும் மறுவன்று நல்லார்கண் முன்னர்''[114]

என்ற சூளாமணிக் குறிப்பினால் அறியலாம். இந்நிலையால்தான் அவையடக்கம் என்பது மிகத் தேவையானதாயிற்று எனலாம். தண்டி கூறும் காப்பிய இலக்கண மரபுகளிலும் 'வாழ்த்து' என்பதே முதன்நிலையை உடையது. தண்டியாசிரியர் இலக்கணப் படுத்துவதற்கேற்ற காரண நூல்களாகச் சீவக சிந்தாமணி, சூளாமணி போன்ற நூல்கள் இருந்திருக்கவேண்டும். சைவம், வைணவம் போன்ற சமய எழுச்சிக் காலங்களில் சைவ, வைணவ மரபுகளில் எந்த ஒரு நிகழ்ச்சிக்கும் கடவுள் முதன்மை கூறித் தொடங்குதல் முக்கியமானதாகும். சமண, பௌத்த மரபுகளில் இதை எதிர்பார்க்க முடியாது. கடவுளை வாழ்த்துதல் ஆதிகால மரபென்றாலும் சைவ, வைணவ எழுச்சிக் காலத்திற்குப் பின் அவற்றின் வளர்ச்சி முறையை ஒட்டியே சமணரும் தம் நூல்களில்

கடவுள் வாழ்த்துப் போல அருக வணக்கத்தை அமைத்துக் கொண்டனர் எனலாம். இது, தமிழ்ப் பக்தி எழுச்சி நிலைக் காலத்தது. இலக்கிய வரலாற்றில் முக்கியமான மாறுதல் நிலையான பக்தி மரபுச் செல்வாக்கினை வேறுநிலைகளிலும் இச் சமணக் காப்பியங்களில் காணலாம். சூளாமணியில் அருகனைப் பாடித் துதித்தல் என்ற நிகழ்ச்சிகளையும் காண்கிறோம். அருக வாழ்த்து மிகுதியான அளவில் இடம் பெறுதல், அருகனுக்குக் கோயிலெடுத்தல் பற்றிய நிகழ்ச்சிகள் விரிவாக இடம்பெறல் ஆகியன சூளாமணி, சிந்தாமணியில் இடம் பெற்றுள்ளன. (இவை அருகன் புகழ் பகுதியில் முன்னர் எடுத்துக் காட்டப்பட்டுள்ளன.) பெருங்கதையில் பாடித் துதித்தல் இல்லை எனலாம். சூளாமணியிலும் சிந்தாமணியிலுமே அருகன் புகழ் கூறலும் துதித்தலும் மிகுதியாக இடம் பெற்றுள்ளன. பத்திக்கால எழுச்சிப் பின்னணியில் மக்களின் பாடித் துதிக்கும் மரபிற்கேற்ப இம்முறை சமணக் காப்பியக் கட்டமைப்பில் இடம் பெறலாயிற்று எனலாம். பெருங்கதையில் இம்மரபு இல்லாமையால் பக்தி இயக்கத்திற்கு முன்னது அது என ஊகிக்க இடந்தருகிறது. சிந்தாமணி, சூளாமணி ஆகியன பக்தி இயக்கத்தை ஒட்டி, அல்லது அதன் செல்வாக்கு மிகுந்திருந்த காலத்தில் தோன்றியவை எனலாம். சூளாமணியில் நமியின் இசை கேட்டு ஆதிசேடனே வருவதாக ஆசிரியர் கூறுகிறார். இசைப் பாடல்கள் மக்களிடையே மிகுந்த தாக்கம் விளைவிக்கும் குழல் இல்லையென்றால் சமணக் காப்பியத்தில் இம்முறை இடம் பெற முடியாது.

18. போதனை

மணிமேகலையில் போதனை நீண்ட பேச்சுக்களாக இடம் பெற்றமைந்திருக்கும் நிலையிலிருந்து வளர்ச்சி அடைந்து, மேலும் மிக அதிகமான இடத்தைச் சீவக சிந்தாமணியிலும், சூளாமணி யிலும் பெறலாயிற்று. காப்பியச் சட்டகமே போதனைச் சட்டகமாக மாறி விடுகிறது. சமண சமயத் தத்துவச் சிறப்பைக் கூறல் என்பது மனமாற்றம் மூலமாகவும், வெளிப்படையான சமண விளக்கம் முலமாகவும், சீவக சிந்தாமணியில் இடம் பெற்றுள்ளது. கேமசரியார் இலம்பகத்தில் இறுதியில் போதனை இடம் பெற்றுள்ளது.[116]

தவிர, முத்தி பற்றிய இறுதி இலம்பகம் அல்லது சருக்கம், அடிப்படையில் போதனைத் தன்மை கொண்டதே. காப்பியக் கதையே தத்துவப் போதனைக்குரிய உருவகமாக மாறிவிடுதலைச்

பெருங்கதை, சீவக சிந்தாமணி, சூளாமணி

சிந்தாமணி, சூளாமணி, பெருங்கதை-ஆகியன உணர்த்து நிகழ்ச்சிப் பின்னல் பற்றிய பகுதியில் இவ்வமைப்பு எ பட்டுள்ளது. எனவே, மணிமேகலையில் ஓரளவு மிகுந்த இடம் பெற்ற போதனை என்பது பின்னர், கதை அமைப்பையே அதற்குரிய சட்டகமாகக் கொண்டு விட்டது எனலாம்.

19. பந்தாடல்[116]
20. கூடிப் பிரிதல்[117]
21. காதல் சாகசங்கள்[118]
22. சுயம்வரம்[119]
23. அருஞ்செயல்கள்[120]

போன்ற பிற கூறுகள் கதையின் பொதுத் தன்மைக்கேற்ப இக் காப்பியங்களில் இடம்பெற்றுள்ளன. இவற்றின் நிலைகள் நிகழ்ச்சிப் பின்னல் பகுதியில் சுட்டிக் காட்டப்பட்டுள்ளன. சமண சமயஞ்சார்ந்த கதை மற்றும் தத்துவப் போக்குகளிடையே காணப் படும் ஒற்றுமையின் காரணமாக மேற்கண்டவாறு கட்டமைப்புக் கூறுகளிலும் ஒற்றுமை காணப்படுகிறது.

கூடிப்பிரிதல் சூளாமணியில் இல்லை. ஒரே ஒரு காப்பியத் தலைவன் - தலைவி எனத் தோலாமொழி கொண்டதாலும் காமவேட்கை முதன்மை இடம் பெறாததாலும் கூடிப்பிரிதல் இல்லை எனலாம். கூடிப்பிரிதல் சீவக சிந்தாமணிக்கே உரிய சிறப்புக்கூறு. இதனாலேயே காதல் சாகசங்களும் சூளாமணியில் இல்லை எனலாம். சுயம்வரம் பெருங்கதையில் இடம்பெறவில்லை. பெருங்கதையின் பழங்காலத் தோற்றமே இதற்குக் காரணமாகலாம். பெருங்கதையின் அருஞ்செயல்கள் சூழ்ச்சித் திறம் வாய்ந்தனவாக இருக்க, பிறவற்றிலோ வீரம், கலை மற்றும் பிற அறிவாற்றல்களைச் சார்ந்துள்ளன. காப்பியங்களின் முதன்மை நோக்கங்களுக்கேற்பவே இக்கூறுகள் வேறுபட்டமைந்துள்ளன எனலாம்.

24. வருணனைகள்

இக் காப்பியங்களில் வருணனைகள் மிகப்பெரும் அளவில் இடம்பெற்றுள்ளன. இவ்வருணனைகள் தனி ஆய்வுக்குரிய முறையில் விரிவாகவும் பல்வேறு சுவை நயங்களுடனும் அமைந்துள்ளன.

பெருங்கதையில் கீழ்க்கண்ட வருணனைகள் அமைந்துள்ளன.

1. காதல் மனத்தை இரவுப் பின்புலத்தில் வருணித்தல்[121]
2. அரசனின் அவைக்காட்சி வருணனை[122]
3. நீர்விழா[123]
4. பிரிவுப்புலம்பல் - காதல் மற்றும் பிறநிலைகளில்[124]
5. மாலை - சூரியன் மறைவு[125]
6. நானில வருணனை[126]
7. ஆற்று வருணனை[127]
8. யானைமீது மன்னன் தோற்றம் - உலா வருதல்[128]
9. திருமணச்சடங்கு[129]
10. பொழிலாடல்[130]
11. பெண் அழகு வருணனை[131]
12. சூழல் வருணனை[132]
13. நகர் வருணனை[133]
14. போர் வருணனை[134]
15. கருவுற்றநிலை வருணனை[135]
16. விமானப்பயண வருணனை[136]

இவ்வருணனைகள் யாவும் கதைப் போக்கினூடே காணப்படுகின்றன. இவற்றில் நில வருணனைகள், போர், நகர்த்தாமரை உருவகம் ஆகியன சங்கப் பாடல் மரபிலும் சிலப்பதிகார மரபிலும் அமைந்தனவே.[137] இது போன்ற வருணனைகளை முன்னரே காண்கிறோம். இது போலவே திருமணச் சடங்கு, உறுப்புக்களின் அழகு வருணனை ஆகியன சங்க காலப் பாடல்களிலும் சிலப்பதிகாரத்திலும் உண்டு.[138] பொழிலாட்டு, பாதாதிகேச முறை வருணனைகள் பிற்காலத்தில் வடநாட்டு மரபுக்களின் தாக்கத்தால் விளைந்தவை எனலாம். ஆயினும், சங்க கால ஆற்றுப்படைப் பாடினி வருணனை, கோவலனைப் பிரிந்திருந்த கண்ணகி பற்றிய தோற்ற வருணனை ஆகியன மூலம் இம் மரபைத் தமிழ் இலக்கிய நெறியிலும் இனங் காண முடியும். சிலம்பு வருணனை தமிழ்ப் பாதாதிகேச வருணனையின் தொடக்க நிலையாக அமைந்துள்ளது.

இவற்றினை மேலும் மிக விரிவாகக் காப்பிய ஆசிரியர்கள் அமைத்துள்ளனர். பெருங்காப்பியம் புலமைக் காப்பியமாக மிகு கற்பனையுடன் காலமாறுதலுக்கேற்ப அமைக்கப்பட்டது இது போலவே சூளாமணியிலும் நகர் வருணனை,[139] பெண் அழகு வருணனை,[140] பொழில் வருணனை,[141] பொழிலாட்டு,[141அ] குறிஞ்சி முதலிய நிலவருணனை,[142] பயணக் காட்சிகளின் வருணனை,[143] மாலை, நிலவு வருணனைகள்,[144] நீர் ஆட்டு[144அ] ஆகியன இடம் பெற்றுள்ளன.

சீவக சிந்தாமணியில் பெண் அழகு வருணனை,[145] இசைத் திற வருணனை,[146] பொழிலாடல் வருணனை,[147] மலை வருணனை,[148] பந்தாடல் வருணனை,[149] இன்பந்துய்த்தல் பற்றிய வருணனை,[150] சூழல் வருணனை,[151] அரச தோற்ற வருணனை,[152] ஐந்திணை வருணனை,[153] போர் வருணனை,[154] அரசன் உலா வரும் வருணனை,[155] பருவ காலங்களின் வருணனை,[156] நீர் ஆட்டு[157] ஆகியன இடம் பெற்றுள்ளன.

இவ்வருணனைகள் பெரும்பாலும் தமிழ் இலக்கியப் பழம் மரபுகளை அடியொற்றிக் காலமாறுதலுக்கேற்ப மிக நீண்டு உள்ளன எனலாம்.

இவற்றில் தற்குறிப் பேற்றங்களும், உயர்வு நவிற்சியும் மிகுதி எனலாம். இதற்குக் காரணம் வடமொழித் தாக்கமே என்பர் ஆய்வாளர்.[158] தற்குறிப்பேற்றங்கள், உயர்வு நவிற்சி ஆகியன சங்கமருவிய கால அகம், புறம் பற்றிய பாடல்களிலும், பக்திக் காலப் பாடல்களிலும் (தல வருணனைப் பகுதிகளில்) இடம் பெறலாயின. மேலும், அற்புதக் கற்பனையுடன் துன்பத்தை வெளியிட்டுப் புலம்பும் முறையானது சங்கப் பாடல்களிலேயே காணப்படுகின்ற ஒரு பாங்கு தான். குடவாயிற் கீரத்தனார் பெருஞ் சாத்தனைப் பாடிய பாடல் நல்ல சான்றாகும்.

''இளையோர் சூடார் வளையோர் கொய்யார்
நல்யாழ் மருப்பின் மெல்ல வாங்கி,
பாணன் சூடான் பாடினி அணியாள்
ஆண்மை தோன்ற ஆடவர்க் கடந்த
வல்வேற் சாத்தன் மாய்ந்த பின்றை
முல்லையும் பூத்தியோ ஒல்லையூர் நாட்டே''[159]

இப்பாடலின் இறுதியான ''முல்லையும் பூத்தியோ'' என முல்லையைப் பார்த்துக் கேட்பது அற்புதப் பாங்கு கொண்டதே. இவ்வாறு கேட்குந போல, கிளக்குந போலக் கற்பனைகளை அமைக்கும் முறைகளும் தமிழிலக்கிய மரபில் இருந்த, வளர்ச்சி பெற்றிருந்த இலக்கிய மரபுகளேயாகும். அற்புதப் பாங்குடைய இக்கற்பனை மரபுகள் காப்பியக் கவிதை தோன்றும் போது இயல்பாகவே வளர்ச்சி பெற்று விடும்.

இம் மரபுகள் காப்பியங்களில் இவ்வாறு மிகப் பெரிய விரிவு பெற்றமைக்குக் காரணம் தமிழ்ச் சமுதாய வாழ்வில் சமய தத்துவப் பார்வைகள் பண்பாட்டு மரபமாக நிறைந்துவிட்டமைதான்.

சிறப்பாக, சைவ வைணவ சமய எழுச்சிகளால், கடவுளரின் புராணச் செயல்கள் மிகுந்து விட்டன. அற்புதச் செயல்கள் கடவுளரின் தன்மைக்கேற்ப நிறைய உருவாயின. எனவே, சமுதாயத்தில் சிந்தனைப் போக்கிலும் பண்பாட்டுப் போக்கிலும் ஒட்டு மொத்தமாக ஏற்பட்ட ஒரு பெரும் மாறுதலே தமிழ், வட மொழி போன்ற இலக்கியப் படைப்புக்களில் வெளிப்படலாயிற்று. இதற்குக் காரணம் இன்னொரு மொழி என்று கூறுவது இலக்கியம் பற்றிய சரியான வரலாற்று முறையிலான மதிப்பீடு ஆகாது.

உயர்வு நவிற்சி, தற்குறிப்பேற்றம் ஆகியன இக்காப்பியங் களில் காணப்படுவதற்குக் காரணம் வடமொழிச் செல்வாக்கே என்று கூறுவது பொருந்தாது. ஏனெனில் இக்கூறுகள் கவித்துவ வரலாற்றில் ஆதிகாலந்தொட்டே இருந்து வருவனதாம்.

மேலும், வடமொழி இலக்கியமும் இந்தியச் சமுதாயப் பண்பாட்டு மரபுகளில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களுக்கேற்பவே அமைய முடியும். 'மொழி' என்ற ஒரு தனியான நிலையில் எதுவும் நிகழ முடியாது.

ஆரிய - திராவிடப் பண்பாட்டு இணைவு நிகழ்ந்து கொண்டிருந்த தொடக்க காலந்தொட்டே, சமண பௌத்த நெறிகள் தமிழ் இலக்கிய மரபிற்கேறப தமிழிலக்கியத்தில் இடம் பெற்று வந்துள்ளன. இம்முறையில் பக்தி இலக்கியத் தாக்கமும் இத்துடன் சங்க மருவிய காலத்தில் அகம், புறம்பற்றிய கற்பனை மிகுந்த பாடல்கள் தோன்றிய இலக்கியப் பின்னணியும் முக்கியமான களங்கள். இந்தப் பின்னணியை மனத்தில் கொண்டு பார்த்தால் உயர்வு, நவிற்சி, தற்குறிப்பேற்றம் போன்றவை தமிழுக்குப் புதியன அல்ல என்றும், தொடக்க காலத்தில் சங்க கால வீரஇயல் வாழ்வு நிலைக்கேற்ப இடம் பெற்று, சமய, தத்துவக் கடவுள் மரபுகள் பண்பாட்டு வாழ்வில் முடிமன்னர் ஆட்சி மூலம் பெருகிய போது, கற்பனை விரிவுபெற்று மிகுதியாக இடம் பெறலாயிற்று. செயற்கையான ஒட்டு கவித்துவத்தில் வெற்றிபெற முடியாது.

இலக்கியச் சிந்தனை ஒரு சமுதாயத்தில் எவ்வாறு இயல்பாக வளர்ச்சி பெறும் என்ற அடிப்படையில் இந்நவிற்சிகளைக் காண வேண்டும். அவ்வாறு கண்டால் மிகப்பெரும் சமய மாறுதலுக்குள்ளாகி அருளாளர் அற்புதங்களில் நம்பிக்கையும், புராண மரபுகளில் ஈடுபாடும் மிகுந்திருந்த வலிமையான ஆட்சி

அமைப்புடன் நிகழ்ந்த இடைக்காலத் தமிழ்ச் சமுதாயத்தில் இக் கற்பனைகளின் வளர்ச்சியானது மிக இயல்பான கலை வெளிப்பாடு என்பது புலனாகும். வெறுமனே வடமொழித் தாக்கம் என்ற அளவில் மதிப்பிடுவது பொருத்தமாக அமையாது எனலாம். ஏனெனில், கற்பனையின் வளர்ச்சிகள் தமிழிலும் வடமொழியிலும் ஒரே சமயத்தில் வெளிப்படக் கூடியனவே. காரணம், வடமொழி வளம் பெற்றது தமிழ்க் களத்திலும்தான் என்ற வரலாற்றுண்மையை மறைத்துவிட முடியாது. தமிழ்ப் பண்பாட்டுக் கூறுகள் வடமொழியிலும் வெளியீடு பெற்றன. மேலும், இருமொழி இலக்கியக் கூறுகளுக்கும் அடிப்படை ஒரே மாதிரியான சமயப் பண்பாட்டுப் பின்னணியேயாகும்.

இவ் வருணனைகள் யாவும் தமிழிலக்கிய முன்னைய மரபில் வேர் கொண்டவையே. சங்கப் பாடல்களுக்குப் பின் சங்க மருவிய காலம் எனப்படும் அடுத்த காலத்தில் ஐந்தினை எழுபது, ஐந்திணை நூற்றைம்பது போன்ற அகப் பாடல்களும் களவழி நாற்பது போன்ற புறப்பாடல்களும் தோன்றின.

இவை, அகப்புற இலக்கிய மரபு இயல்பாக அரும்பிய காலத்துப் பாடல்களன்று. சங்க மரபு சிதைந்து வந்தபின், சமண பௌத்தப் பண்பாட்டுத் தாக்கம் நிகழ்ந்தபின் பழைய மரபின்படி இலக்கியம் படைக்கும் முறையைப் பின்பற்றித் தோன்றின. திணை மரபிலும் அன்பின் ஐந்திணை மரபே பின்பற்றப்பட்டுப் பழைய அகமரபைக் குறிக்கோள் காதலாகப் பெருநிலையில் இலட்சியப்படுத்திப் பாடலாயினர். பழந்தமிழ் மரபு பற்றிப் பேசுவதும் பின்பற்றுவதும் அக்கால இலக்கிய வாதிகளிடையே இருந்து வந்து முக்கிய கவனத்திற்குரியதாக இருந்தது என்பதைப் பெருங்கதை மூலம் அறியலாம். (விரிசிகை பற்றிய மக்கள் கூற்று)

இதுபோலவே, 'போர்க்களம்' என்பதைப் பொருளாகக் கொண்டு பல்வேறு கற்பனை விரிவுகளுடன் கவிதையாக்க லாயினர். (களவழி நாற்பது) திணைப் பாடல்களிலும் கற்பனை மரபு விரியலாயிற்று.

எனவே, விரிந்த தற்குறிப்பேற்றங்கள், உயர்வு நவிற்சிகள், உருவகப் பாங்கு, காதல் நவிற்சிகளை இயற்கைப் பின்னணியில் அமைத்தல் ஆகியன காலமாறுதலை ஒட்டி, தமிழிலக்கியப்

போக்கிலேயே மெல்ல மெல்ல விரிவு பெறலாயிற்று என்பதனைச் சங்கம் மருவிய காலத்து அகப்பாடல்களும் புறப்பாடல்களும் காட்டுகின்றன.

அடுத்துத் தோன்றிய பக்திக் காலப் பாடல்களில் அழகிய இனிய இயற்கைச் சூழலை இறைவனின் பின்னணியில் காட்டும் போது அங்கும் தற்குறிப்பேற்றமும் உயர்வு நவிற்சியும் இன்னும் ஒரு மரபு முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததாகவும் மாறிவிட்டன.

இவ்வாறு தமிழிலக்கிய மரபில் அதன் போக்கிலேயே ஏற்பட்ட மாறுதல்களோடு வடநாட்டுக் கதைகள் காப்பிய முறையில் இணையும்போது, காப்பியக் கவித்துவப் பரிமாணத்துடன் வளர்ச்சி பெறலாயிற்று எனலாம். தனித் தனியாக எடுத்து வைத்துச் சுவைக்கின்ற அளவுக்குக் கட்டமைப்புக் கூறுகளில் தனித்துவச் சிறப்புடைய கூறாக வருணனை இடம் பெறுவதாகிவிட்டது. பெருங்கதையின் காப்பியச் செம்மாப்பையே வருணனைதான் ஏற்படுத்துகிறது சூளாமணியில் நல்லரசுப் பின்னணியில் இயற்கையான சூழலை உருவாக்கி இயற்கையோடு இயைந்த வாழ்வுப் பின்னணியைக் காண முடிகிறது. சிந்தாமணியிலோ காப்பிய நாயகனின் தத்துவ வெளிப்பாட்டிற்கும் அனுபவங்களுக்குமேற்ப இயங்குகின்றது எனலாம். தனி நிலையில் சுவைப்பதற்குரிய சிறப்புப் பெற்றும் அமைந்துள்ளது எனலாம்.

இந்நிலையில் வடமொழியிலுள்ள இராமாயணம், மகாபாரதம் ஆகியவற்றின் தாக்கமும் இல்லாமலிருக்க முடியாது. நீண்ட வருணனைகளை இக்காப்பியங்களில் காண்கிறோம். ஆயினும், மணிமேகலை, சிலப்பதிகாரம் போன்ற காப்பியங்களில் நீண்ட அழ்கு வருணனைகள் (மிக விரிவாகப் பெருங்கதையில் காணப்படுவதுபோல) இல்லை. பிற காப்பியங்களிலேயே காண்கிறோம். எனவே, பெருங்காப்பியம் படைக்கும்போது வடமொழி மரபுகளைப் பின்பற்ற வேண்டும் என்ற எண்ணம் செயல்படாமல் இருப்பதையே சிலம்பு; மேகலை மூலம் அறிகிறோம்.

பிற காப்பியங்களிலும் காணப்படுகின்ற வருணனை மரபுகள் தமிழிலக்கிய மரபில் இல்லாத புதிய மரபுகளன்று. ஏனெனில் நாகரிகமடைந்து, மாறுதல்பெற்று இயங்கிக்கொண்டிருக்கும் எல்லா இனங்களின் இலக்கியங்களிலும் காணக்கூடிய பொதுவான

இலக்கிய மரபுகளே, தற்குறிப்பேற்றம், உயர்வு நவிற்சி ஆகியன. இலக்கியத்தைச் சமூகச் சார்பில் நோக்கினால், மொழித்தாக்கம் என்று முடிவுகட்டிவிடுவது பொருந்தாது என்பது புலனாகும்.

25. யாப்பு நிலை

சிலப்பதிகாரத்தில் ஆசிரியப்பாவும் கொச்சகக் கலிப்பாவும் இடம் பெற்றுள்ளன. மணிமேகலை ஆசிரியப்பாவிலானது. பெருங் கதையும் ஆசிரியப்பாவிலானதே. தவிர, இயைபு என்னும் வனப்பும் பெருங்கதையில் இடம்பெற்றுள்ளது. சிந்தாமணி, சூளாமணியோ விருத்தப்பாக்களாலானவை. நாயன்மார், ஆழ்வார் பாடல்கள் தோன்றியபின் பல்வேறு தாழிசை மரபுகள் புதிய வாழ்வு பெறலாயின.[160அ] இதனை அடியொற்றியே விருத்தப்பாக்கள் தமிழில் தோன்றலாயின. விருத்தப்பாக்களில் எழுதப்பட்டாலும் பல்வேறு சீர்கள் கொண்ட பல்வேறு விருத்தப்பாக்களைக் காப்பிய ஆசிரியர் சூழல்களுக்கேற்ப மாற்றி மாற்றிக் கையாளும் முறையை இக்காப்பியங்களில் காணலாம்.

அறுசீர் ஆசிரிய விருத்தம், எண்சீர் ஆசிரிய விருத்தம், கலி விருத்தம், வஞ்சி விருத்தம், வஞ்சித்துறை போன்ற பல்வேறு யாப்புக்கள் சூளாமணியில் இடம் பெற்றுள்ளன. இயற்கை வருணனை, போர், நீதிபோதனை, சமயதத்துவ விளக்கம் ஆகியன அறுசீர் ஆசிரிய விருத்தத்தில் உள்ளன. அச்சுவகண்டனின் சினம் அறுசீரில் உள்ளது. துன்ப உணர்வுகள் அறுசீரில் உள்ளன. சோதிமாலை, அழகு, கடவுள் புகழ்ப் பாடல்கள் ஆகியன எண்சீர் விருத்தத்தில் உள்ளன. திவிட்டனின் மகன் பிறத்தல், தவழ்தல், விளையாடல் ஆகியன கலி விருத்தத்தில் உள்ளன.

விசயன் திவிட்டனிடம் பேசும்போது வஞ்சித்துறை இடம் பெறுகிறது. போர்க் களத்தில் படை வருணனையில் வஞ்சி விருத்தம் இடம்பெறுகிறது.

இன்னதற்கு இன்ன யாப்பு என்ற வரையறையில்லாமல் நீண்ட காப்பியப்போக்கில் சூழலுக்கேற்ப மாற்றி மாற்றி அமைத்து உணர்ச்சிகளுக்கும் நிகழ்ச்சிகளுக்கும் ஏற்றவாறு பாடல் புனையப் பட்டிருக்கும் நிலையினைக் காண்கிறோம். இதனால் காப்பியக் கதைப்போக்கின் கவிதை நடையில் ஒரு தேக்கநிலை ஏற்படாமல், இயந்திர கதி இல்லாமல், தொய்வு அடையாமல் இருக்கக் காண்கிறோம். சீவக சிந்தாமணியிலும் இதுபோன்ற யாப்பு முறையையே காணமுடிகிறது.

இவ்வாறான யாத்தல் மரபில், வாய்மொழி வரியாக்க மரபு என்பது முற்றிலும் முறிவுபட்டுத் தெளிவான எழுத்துமொழி சார்ந்த வரையறை கொண்ட யாப்பு மரபின் தன்மையையே காண்கிறோம். புலமைக் காப்பியத்தின் முழுமையான வளர்ச்சி பெற்றுவிட்ட நிலையையே இது காட்டுகிறது எனலாம்.

26. பகுதிப்பெயர்கள்

பெருங்கதையில் 5 காண்டங்களும், ஒவ்வொரு காண்டத்திற் குள்ளும் காதை போன்ற உட்பிரிவுகளும் காணப்படுகின்றன. சிலம்பு, மணிமேகலை-நூல்களின் அமைப்புப் போலவே இவற்றை யும் காதைகள் எனலாம். சீவக சிந்தாமணி, சூளாமணியில் காண்டப் பகுப்புக்கள் இல்லை. சிந்தாமணியில் இலம்பகங்கள் என்றும் சூளாமணியில் சருக்கங்கள் என்றும் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. சருக்கம், இலம்பகம் என்ற அமைப்புக்கள் வடநாட்டு இலக்கிய மரபை ஒட்டியனவே எனலாம் காதை என்பதற்குக் ''கதையை உடையது காதையாமாதலின்'' என்று விளக்கம் கூறுவார் அடியார்க்கு நல்லார்[160] இனி, வடமொழிக் காதா என்பதன் சிதைவே காதை என்றும், இசையுடன்கூடிய கதை உரை முறை என்றும் பொதுவான கருத்து உண்டு[161] உ. வே. சா. அவர்கள் தக்க சான்றுகளுடன், காதை என்பது பாட்டு என எடுத்துக் காட்டியுள்ளார்.[162]

இனி, காதை என்றுதான் ஆசிரியர்களால் வழங்கப்பட்டது என்பதற்கு எந்தச் சான்றும் இல்லை. பெருங்கதையில் 'காதை' என்ற பெயரே இடம் பெறவில்லை. ஆயினும் இது, சிலம்பு, மணிமேகலை போலவே அமைந்துள்ளது. பிற்காலத்தில் பதிகம் எழுதப்பட்ட காலத்திலேயே இப்பெயர்கள் கொடுக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். தொல்காப்பியர் கூறும் 'பாட்டு' என்ற செய்யுள்வகை இசைப்பாங்கு கொண்டதே. இப்பாங்கினைத் தொல்காப்பியர் செய்யுளியலில் விரிவாக விளக்கியுள்ளார். இம்முறையில் அமைந்தனவே சிலம்பு, மேகலை, பெருங்கதை ஆகிய நூல்கள். இம்மரபோ பிற்காலத்தில் காதை எனப் பெயர் கொடுக்கப்பட்டது. நீலகேசி முதலான நூல்களின் காலத்தில் இப்பெயர் கொடுக்கப் பட்டுவிட்டது எனலாம். எனவேதான் அவை, காதை என்பதைப் பாட்டு எனக் கூறுகின்றன.

பழந்தமிழ்ப்பாட்டு முறையில் பெருங்காப்பியம் படைக்கப்பட்ட முறையையே சிலம்பு, மேகலை, பெருங்கதை ஆகியவற்றின் பகுதி முறைகள் காட்டுகின்றன. இது மாற்றமுற்று, வடநாட்டு

இலக்கிய மரபுடன் இணைவு பெற்றுப் புதியதான ஒரு பொதுப் போக்கில் காப்பியம் படைக்கப்பட்டிருப்பதால் சருக்கம், இலம்பகம் ஆகிய பகுதிப் பெயர்கள் இடம்பெற்றுள்ளன, எனலாம்.

4. பாத்திரப்படைப்பு

உலகியல் அடிப்படை

பெருங்கதை, சீவக சிந்தாமணி, சூளாமணி ஆகிய மூன்று காப்பியங்களிலும்,

1. உலகியல் ஏற்பு
2. உலகியலைப் பற்றற்ற மனத்துடன் ஏற்றல் என்ற துறவுக் கொள்கை
3. நாடகப்பண்பு

ஆகியன பாத்திரப்படைப்பிற்கு அடிப்படையாகச் செயல் படுகின்றன. இக்கொள்கைகளைக் காப்பியப்படுத்தும்போது ஒவ்வொரு ஆசிரியரும் ஒவ்வொரு நிலைக்கு முதன்மை அளித்துப் படைத்துள்ளனர். இவற்றில் உலகியல் என்ற நிலை வரும்போது இலட்சியப் பாங்குடைய ஓர் அரசினைக் காட்டுகின்றனர். காப்பியத் தலைவன் என்பவன் இந்த இலட்சிய அரசினை உருவாக்குபவனாக இருக்கிறான். இவ்வாறு உருவாக்கும்போது இலட்சிய அரசுக்குப் பகையாக இருக்கின்ற தீய அரசினை, அதன் சார்பாளனாக இருக்கும் தீய மன்னனைக் காப்பியத் தலைவன் அழிக்கும் செயலில் ஈடுபட்டு, அதற்கேற்ற செயல் முறைகளினால் இறுதியில் அவனை அழிக்கிறான். எனவே, முதன்மைப் பாத்திரங்கள் இலட்சியங்களின் அடையாளங் களாகவே படைக்கப்பட்டுள்ளன.

பெருங்கதையில் உதயணன் ஆருணி மன்னனை அழித்து இலட்சிய அரசை நிறுவுகிறான். ஆட்சி அமைத்தவுடன் அவன் செய்தவை பற்றி முன்னரே விளக்கப்பட்டது. இவ்வாறு ஒரு மன்னன் அரசை உருவாக்கும்போது அவனுக்குத் துணையாக அமைச்சர்கள் இருக்கவேண்டும். அவ்வாறு இருப்பவர்களே இலட்சிய அமைச்சர்கள். யூகி அப்படிப்பட்ட அமைச்சனாக

இருக்கிறான். மன்னர்கள் தங்கள் கடமையிலிருந்து வழுவும் போதும், தளரும்போதும், அமைச்சர்களே பின் சக்திகளாக இருந்து செயல்படுத்த வேண்டும்.

பிரச்சோதனன் சூழ்ச்சியால் சிக்குண்ட உதயணன், பிரச்சோதனின் மகளை எடுத்து வந்து அரச மதிப்பிற்கேற்பச் சூழ்ச்சித் திறனுடன் செயல்படுத்தல், ஆருணி மன்னனை வெல்வதற்கேற்ப அரசுக் கூட்டணிகளை உருவாக்க வேண்டி உதயணனைத் தத்தையிடமிருந்து பிரித்து மகத மன்னன் தாருசகனின் தங்கை பதுமாவதியை மணம்புரியக்கூடிய சூழலை உருவாக்குதல், மன்னன் காம வேட்கையால் பல பெண்களிடம் தொடர்பு கொள்ளும்போது ஏற்படும் சிக்கல்களைத் தீர்த்தல்-என மன்னனுடைய அரச அமைப்பின் முழு வடிவத்தின் உருவாக்கத்திற்கும் தன்னுடைய சுயநலத்தைச் சிறிதும் கருதாதவனாக யூகி படைக்கப்பட்டுள்ளான். உதயணனை வேடர் வளைத்துத் துன்புறுத்திய நிலையைக் கேள்விப்பட்டபோது யூகி மயக்கமடைகிறான்.[1] மன்னனுக்காக மாறுவேடம் பூணுகிறான். பிரச்சோதனன் அவைக்கு உதயணன் சார்பாகத் தூது சென்று அவையில் பல்வேறு தத்துவ விவாதங்களில் கலந்துகொண்டு வெற்றிபெற்றுச் சிறப்படைகிறான். யூகியின் பண்பு பற்றி ஆசிரியர் கீழ்க்கண்டவாறு கூறுகிறார்.

''கண்ணகன் இடக்கைக் கலிகெழும் ஊழியுள்
மண்ணகந் தழீஇய மன்னிய ஊழிதொறும்
புண்ணிய உலகிற்கும் பொலிவிற் றாமெனத்
தொன்றோங் காளர் துணியப் பட்ட
பொன்றா வியற்கைப் புகழது பெருமையும்
ஆன்முலைப் பிறந்த வானிற அமிர்தம்
மலைப்பெய் நெய்யோடு தலைப் பெய்தாங்கு
வேறுபட் டேகினும் கூறுபட் டியலா
அன்பினின் அளைஇய நண்பின் அமைதியும்
அசைவில் தானை விசய வெண்குடைப்
பெருநில மன்னர் கருமங் காழ்த்த
அருமதி நுனித்த அமைச்சின் ஆற்றலும்
இன்னவை பிறவும் தன்வயின் தாங்கி... ....''[2]

இப்பகுதி மூலம் யூகி எவ்வாறு ஓர் இலட்சிய அமைச்சனாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளான் என்பது தெளிவாகப் புலனாகும்.

இதுபோலவே, வயந்தகன், இடபகன் போன்ற பிறரும் அரசனுடைய நன்மைக்காகவே வாழ்கின்றனர். அரச அமைப்பின் எல்லா அங்கங்களும் அரசனுடைய பெருமைக்கும் சிறப்பிற்கும் சிறிதும் பங்கம் ஏற்படாது உண்மையாகச் செயல்படுகின்றன.

சாங்கியத்தாயின் செயல்களும் இவ்வாறே அமைந்துள்ளன. நருமதையின்பால் தொடர்பு கொண்டவனாக இருப்பதாக உதயணன் நடிக்கும்போது அவனுடைய குலச்சிறப்பையும் குல ஒழுக்கத்தையும் எடுத்துக்காட்டி அறிவுறுத்துகிறாள். தத்தையின் மனத்தை அறிந்து, தத்தை - உதயணன் திருமணம் நிகழ்ந்திட முழு உதவியும் செய்கிறாள். சாங்கியத்தாயைப்பற்றிக் கூறும் போது, அவள் அறுவகைச் சமயத் தத்துவத்தையும் அறிந்தவள் எனக் கூறுகிறார் ஆசிரியர்.[3] உதயணனுடைய மனத்திற்கு அறிவுரையும், அன்புரையும் கூறி அவனுடைய அற உணர்ச்சிக்குத் தூண்டுகோலாகவும் இருக்கிறாள்.

இவ்வாறு இலட்சிய அரசு அமைக்கும் ஓர் அரசனுக்குத் துணையாயிருக்கும் அமைச்சனை நான்கு புருடார்த்தங்களில் ஒன்றான பொருள் (அருத்தம்) வடிவமாகக் கொங்குவேளிர் காட்டுகிறார். அரசனுடைய அறஉணர்ச்சியைத் தூண்டக்கூடிய சக்தியை அறத்தின் வடிவமாகக் காட்டுகிறார். மன்னன் விரும்பும் காதலியைக் காமத்தின் வடிவமாகக் காட்டுகிறார். யூகி, தத்தை, சாங்கியத்தாய் ஆகியோரைப் பிரிந்த நிலையில் உதயணன் புலம்பும்போது இக்கருத்தைப் பெருங்கதை ஆசிரியர் கூறுகிறார்.

''தருமமும் அருத்தமும் காமமு மிழந்தே
இருநில மருங்கின் இறைமை தாங்கி
வாழ்தலின் இனிதே ஆழ்தல் என்றழிந்தே''[4]

என்பார் ஆசிரியர். தருமமாகிய சாங்கியத்தாயையும் அர்த்த மாகிய யூகியையும், காமமாகிய தத்தையையும் இழந்தேனே எனப் புலம்புகிறான் உதயணன்.

இதன்மூலம், உதயணன், யூகி, சாங்கியத்தாய், தத்தை-ஆகிய பாத்திரப் படைப்புக்களின் தத்துவ அடிப்படைகள் தெளிவாக விளங்குகின்றன

இவைதவிர, இப்பாத்திரங்கள் இன்பத்தில் மகிழ்வதும், துன்பத்தில் புலம்புவதும் எனப் படைக்கப்படும் முறைகளெல்லாம் பொது இலக்கிய மரபு சார்ந்தனவே,

ஆனால், பாத்திரப்படைப்பின் அடிப்படைக் கருத்து அறம் பொருளின்பம் என்ற புருடார்த்தங்களே எனலாம். இவற்றின் ஒவ்வொரு பிரதிநிதியாகவே பாத்திர உருக்கள் அமைந்து விடுகின்றன. வீடு தவிர பிற மூன்றும் உலகியல் இலட்சிய வடிவாக ஏற்றுக்கொள்ளப்படுகின்றன. இவ்வாறு ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டு இவற்றின் மாதிரிகளாகப் பாத்திரங்கள் படைக்கப்பட்டுள்ளன.

பெருங்கதையில் ஆங்காங்கே வினைபற்றிய குறிப்புக்கள் வந்துள்ள முறை முன்னர் விளக்கப்பட்டது. வருணித்தல் விரிவுடன் கதையைக் கதைச் சுவைக்காகக் கூறலே பெருங்கதையின் முக்கிய இயக்கமாக உள்ளது என்பதும், அரசியல் உத்திகளே பிற்பாதியில் மிகுந்திருக்கும் நிலையும் விளக்கப்பட்டன,

அரசியல் சாகச வீரத்தினை நீண்ட வருணனை விரிவுடன் இணைத்துப் பெருங்கதை ஆசிரியர் காப்பிய இயக்கத்தை அமைத்துள்ளார்.

இவ்விரண்டில் வருணனை விரிவு என்பது முற்றிலும் இலக்கிய மரபாகும். சாகச வீரச் செயல்கள் அக்கால அரசியல் திறன் சார்ந்தவை. எனவே, இக்காப்பியத்தில் அரசியல் திறன், அரசியல் நெறி ஆகியவை பற்றிய குறிக்கோளும் இயல்பாகப் பொருந்திக் கிடக்கிறது. பாத்திரப் படைப்புகளும் இந்த அடிப்படையிலேயே அமைக்கப்பட்டுள்ளன. நடைமுறை அரசியலும் தத்துவ இலட்சியங்களும் உலகியல் அடிப்படையில் இலட்சியப்படுத்தப் பட்டு அவற்றின் விளக்க அடிப்படையில் பாத்திரப் படைப்புக்கள் அமைந்துள்ளன.

இவ்வாறாக உலகியல் வாழ்வின் அடிப்படை நல்லரசு என்ற சார்பில் மூன்று புருடார்த்தங்களுடன் பெருங்கதையில் சித்திரிக்கப் பட்டுள்ளது போலச் சீவக சிந்தாமணியிலும் காணலாம்.

சீவகனுடைய ஆட்சியைப் பற்றிக் கீழ்க்கண்டவாறு கூறுவார்.

''திருமகன் அருளப் பெற்றுத்
திருநிலத் துறையும் மாந்தர்
ஒருவனுக் கொருத்தி போல
உளமகிழ்ந் (து) ஒளியின் வைகிப்
பருவரு பகையும் நோயும்
பசியுங் கெட் டொழிய''[5]

சீவகன் அரசு ஆண்டான் என்பார். இதற்கேற்பவே சீவகனின் இலட்சிய நாயகப் பாத்திரப் பண்பைக் கீழ்க் கண்டவாறு கூறுவார்.

"அருள்வலி ஆண்மை கல்விஅழகு அறிவு இளமை ஊக்கம்
திருமலி ஈகை போகம் திண்புகழ் நண்பு சுற்றம்
ஒருவர் இவ் உலகில் யாரே சீவகன் ஒக்குநீரார்"[6]

என்பார் தேவர். இது மட்டுமல்ல, "கலை, காட்சி, படைத்திறம், இசைத்திறம், மார்பழகு இவற்றில் சீவகனல்லது உலகில் வேறு ஒருவன் இல்லை"[7] என்பார் தேவர்.

எனவே, குறிக்கோளியல் சார்ந்து சீவகன் படைக்கப் பட்டுள்ளான். அரச தர்மத்தைக் காவாது நம்பிய மன்னனையே அழித்துத் தான் அரசனான ஒரு தீய அமைச்சனை-கட்டியங் காரனை அழிக்கிறான் இச்சீவகன்.

இனி, சீவகன் பாத்திரப் படைப்பில் இன்னொரு சிறப்பான கூறு, அவன் அரச குலத்தில் பிறந்திருந்தாலும், வணிகனாகவே காட்டப்பட்டிருப்பது.

ஓர் இலட்சிய அரசை நிறுவும் சீவகன், யாதவ குலத்துடனும் (தான் மணக்காது) பெரு வணிகர் குலத்துடனும், அரச குலத்துடனும், வித்தியாதர குலத்துடனும் உறவு கொள்கிறான்.

வித்தியாதர உலகப் பெண்ணை மணக்கும்போது நேரடி யாகவே வணிகர், அரசர் என்ற வருணப் போர் வெளிப்படுகிறது. அதிலும் வெல்கிறான். இறுதியில் வென்று ஆட்சி அமைக்கிறான்.

எனவே, உலகியல் போராட்டத்தில் ஒரு மன்னன் தன் காலத்திற்கேற்ற முறையில் அரசர்-வணிகர் மற்றும் பிற வருணத்தினருடனும் ஒற்றுமை கொண்டு அரசு செலுத்த வேண்டும் என்ற கருத்தும் வெளிப்படுகிறது.

சூளாமணியிலும் திவிட்டன் நல்லரசமைக்கிறான். விசய திவிட்டர் பிறந்ததும்,

"நசையெலாம் அவிந்தன நலியும் தீவினைப்
பசையெலாம் பறந்தன பலர்க்கும்"[8]

என்பார் தோலாமொழி. எனவே திவிட்டனும் இலட்சிய நாயகனாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளமை தெளிவாகிறது.

காமக்களியாட்டயர்ந்து கப்பம் வாங்கிக் கொடுங்கோலனாய்[9] வாழும் அச்சுவ கண்டனை அழித்து நல்லரசமைக்கிறான் திவிட்டன்.

இந்நல்லரசு அமையும் போது இதற்கான வழி வகைகளை உருவாக்குவதில் மன்னனுக்கு மிகுந்த ஒத்துழைப்பும் கருத்தும் அமைச்சர்கள் வழங்குகின்றனர். அமைச்சர்களின் பெருமை, தூதர்களின் பெருமை ஆகியன இக்காப்பியத்தில் முக்கியச் சித்திரிப்பாக அமைந்துள்ளன. மானிட அரசர்-வித்தியாதரர் உறவு சிறப்பாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. இவர்களடங்கிய ஓர் அரசியல் வடிவத்துள்தான் பயாபதி மன்னனும் திவிட்டனும் நல்லரசு அமைக்க முடிகிறது. இவ்வமைப்பு முழுமை பெறாத நிலையில்-தான் சீவக சிந்தாமணியில் சச்சந்தன் ஆட்சியை இழக்கிறான்.

ஆகவே, இம்மூன்று காப்பியங்களிலும் அரசன் பெருமை, அரசன் அமைச்சர் நல்லுறவு, தூதர் சிறப்பு, அரசன் வணிகர் நல்லுறவு ஆகியன முக்கியப் பங்கு வகிக்கின்றன. இவ்வுறவில் அந்தணர்க்கும் முக்கியப்பங்கு உண்டு. ஏனெனில் அமைச்சர்கள், நிமித்திகர்கள் யாவரும் அந்தணர்களே,

இப்படிப்பட்ட ஒரு வருண ஒற்றுமை உருவாக்கப்பட்டு, இதற்கெதிரான அரசின் தலைவன் அழிக்கப்பட்டு, பகை, பிணி, பசி, வரிச்சுமை நீக்கி மக்களை மகிழ்விக்கும் ஓர் இலட்சிய அரசினை அமைக்கும் நாயகனே காப்பிய நாயகன். இவனுக்காக உண்மையாக உழைப்பவர்களே பிற பாத்திரங்கள். மன்னன் என்ற அளவில் அரசியல் உறவுகளுக்காக மணங்கள் அனுமதிக்கப் பட்ட போது பல்வேறு காதலிகள் தோன்றுகின்றனர். காப்பியத் தலைவனுக்குப் பாலுறவுகளில் பெரும் உரிமை அளிக்கப் படுகிறது. இந்தப் பொதுக் களமே இக்காப்பியப் பாத்திரங்களின் படைப்பிற்குரிய உலகியல் முறையிலான அடித்தளம்.

இப்படிப்பட்ட இலட்சிய அடிப்படையே இப்படைப்புகளுக்குப் பெருங்காப்பியத் தன்மை அளிப்பது எனலாம்.

ஆன்மிக இணைவு அடிப்படை

உலகியல் அடிப்படை என்பது ஒருபக்கம் இருக்க இன்னொரு பக்கம் தத்துவச் சார்பான ஆன்மிக அடிப்படையும் இணைவு கொண்டே இக்காப்பிங்கள் படைக்கப்பட்டுள்ளன. எனவே, பாத்திரப் படைப்பிலும் இக்கூறுகள் இணைவு பெறுகின்றன.

முற்றிலும் இவ்வாழ்க்கையைத் துறந்து உலகையே ஒதுக்கி விடுகின்ற உலக வெறுப்பு என்பது இக்காப்பிய ஆசிரியர்களிடம் இல்லாமையால்தான், உலகியல் அடிப்படைக்கும் மிகச் சிறப்பிடத்தை அளித்துள்ளனர்.

அடுத்த நிலையில், பற்றற்று வாழும் ஓர் ஆன்மிக நிலையையும் இக்காப்பியக் கதைப் போக்கில் காட்டியுள்ளனர். இவ்வான்மிக நவிற்சியை உலகியல் நவிற்சியோடு இணைவு செய்து 'இரண்டு பொருண்மைகளையும் ஓர் அமைப்பு மூலம் விளக்குகின்ற - உணர்த்துகின்ற பாங்கினைக் காண்கிறோம்.

இவ்வாறு உணர்த்தலில் ஓர் உருவகப் பாங்கு சீவக சிந்தாமணியில் காணப்படுகிறது. சூளாமணியில் குறியீட்டுப் பாங்கு காணப்படுகிறது. பெருங்கதையின் கதை அமைப்பை இவ்வடிப்படையில் விளக்க வேண்டும். இனி, இந்நிலைகளைச் சிறிது விரிவாகக் காணலாம்.

நிகழ்ச்சிப் பின்னல் பற்றிய ஆய்வுப் பகுதியில் பெருங்கதையில் காணப்படும் வினை பற்றிய செய்திகள் எடுத்துக் காட்டப்பட்டன. சிந்தாமணி, சூளாமணியோடு ஒப்பிடும்போது இச்செய்திகள் மிகக் குறைந்த அளவே இடம் பெற்றுள்ளன. இப்போது கிடைத்திருக்கும் பகுதிகளின் அடிப்படையில் பார்த்தால், காப்பிய நிகழ்ச்சிகளிலிருந்தோ பாத்திரப் பேச்சுக்களிலிருந்தோ தத்துவச் சார்பு என்பது முதன்மை பெற்றிருக்கிறது எனக்கூற முடியாது. ஆனால், பெருங்கதை என்ற கதைச் சட்டகப் போக்கினைப் பார்க்கும்போது நல்லரசு அமைத்துப் பின் துறவு கொள்ளும் நிலையிலேயே போய் முடியும் எனலாம். மேலும், அருகனுக்கு விழா எடுத்தல், அருகன் புகழ், சமணச் சடங்குகள் ஆகியன இடம் பெற்றிருப்பதால் சமணத் தத்துவஞ் சார்ந்த காப்பியமே என்பதில் ஐயமில்லை. கோடவதி யாழ் கைவிட்டுப் போவதும், பின் கிடைப்பதும் உதயணன் நற்பேறு இழப்பதும், பின் நற்பேறு முழுவதின்னும் பெறுவதற்குமான ஒரு குறியீடு எனலாம். இதுபோலவே யானை இறந்துபோவதும் பின் தச்சனாக வந்து உதவுவதும்கூட அறிவு முதிர்ச்சியினைக் காட்டுவது எனலாம். ஆனால், இதுபோன்ற விளக்கங்களைக் கதைப் போக்கிலிருந்து தனியாக வைத்தே காட்டவேண்டியுள்ளது. கதைப் போக்கின் இயல்பிற்கேற்ற நிகழ்ச்சிகளூடே தத்துவ நவிற்சி இல்லை எனலாம்.

சூளாமணியில் தெய்வம் யானையாகி வருகிறது; அதை அடக்குகிறான் திவிட்டன். திவிட்டனின் அறிவு முதிர்ச்சியைக் குறியீடாகக் காட்டுவது இது எனலாம். இனி, திவிட்டன் வெற்றி பெறுவான் என அசரீரி சொல்கிறது. அவன் வெற்றி பெற்ற பின் தேவர்கள் மகிழ்கின்றனர், ஒரு தெய்வத்தன்மை திவிட்டனுடைய

வெற்றிச் செயலுக்குத் தரப்படுகிறது. இறுதியில் பயாபதியின் துறவு இடம்பெற்றுள்ளது. இது ஒரு பொதுவான அமைப்பாக இருந்தாலும் சூளாமணியில் ஆங்காங்கே பல தத்துவக் கருத்துக்களும் சொல்லப்படுகின்றன. நிறையவே இடம் பெற்றுள்ளன. பெருங்கதையில் இவ்வாறு மிகுதியாகத் தத்துவங்களைக் கூறிக் காப்பியத்திற்கு ஓர் ஆன்மிகப் பண்பை இணைத்துச் செல்லும் போக்கு காணப்படவில்லை. எனவேதான், அங்கே கதை உரைத்தல் என்பது முதன்மை பெற்றுத் தோன்றுகிறது.

சூளாமணியில் கொல்லாமை நெறி கூறப்பட்டுள்ளது. நகரச் சருக்கத்தில் இது இடம்பெற்றுள்ளது.

''நாமவேல் வயவர்தம் தழலங் கொல்படை
நாமநீர் வரைப்பகம் நலிவ தில்லையே''[10]

''மாறி நின்றவரையும் வணக்கின் அல்லது
சீறி நின்றெவரையும் செகுப்ப தில்லையே''[11]

கொலைமுறை இல்லாச் சமுதாய நிலையைக் காட்டுகிறார். சாரணர்கள் அரசனுக்குக் கூறும் கூற்றாக வினை, வாழ்க்கை பற்றிய பல கருத்துக்களை ஆசிரியர் சொல்லுகிறார்.

''மெய்யறி விலாமை எனும் வித்தினில் பிறந்து வெய்ய
கையறு வினைகள் கைபோய்க் கடுந்துயர் விளைத்த போழ்தின்
மையுற உழந்து வாடும் வாழுயிர்ப் பிறவி மாலை
நெய்யுற நிழற்றும் வேலோய் இனைத்தென நினைக்க லாமோ?
சூழ்வினை துரப்பச் சென்று சூழ்வினைப் பயத்தி னாலே
வீழ்வினை பிறிதுமாக்கி வெய்துற விளிந்து தோன்றி
ஆழ்துயர் உழக்கும் அந்தோ அளியற்ற அறிவில் சாதித்
தாழ்வினை விலக்குஞ் சார்வு தலைப்படா அளவும் என்றான்''[12]

இவ்வாறு பிறவி, வினை ஆகியனபற்றிக் கூறி, சமணர்களின் மூன்று இரத்தின (த்திரவிய)ங் களான மெய்ப்பொருள் அறிதல், மற்றப் பொருள்மிசை விரிந்த ஞானம், அப்பொருள் வழாத நூலின் அருந்தகை ஒழுக்கம் ஆகியனபற்றிக் கூறுகிறார்.[13]

இந்த வினையே தெய்வமாகக் கூறப்படுகிறது.

''நமக்குத்தந்த
நலனுடைத் தளிய நங்கள் நல்வினைத் தெய்வம்
அன்றே''[14]

இது பயாபதி கூற்று. தெய்வ நம்பிக்கை இல்லாச் சமணர்களுக்கு வினையே தெய்வமாகிவிடுகிறது.

இனி, நிலையாமை, தவம்பற்றியும் பல கருத்துக்கள் கூறப்பட்டுள்ளன.

''பொன்றுநாள் வருவதாயின்
வாழ்க்கைஓர் பொருளதன்றே''[15]

''மறைந்துயிர் வாழாநின் றாறில் லையால் வாழிநெஞ்சே
சிறந்தது தவத்தின் மிக்க(து) இன்மையே சிந்தி
கண்டாய்''[16]

மேலும், உடலம் நிலையாமை பற்றியும், வல்வினை விளைத்துப் புல்வினை கானமண்டிப் புலிவாய்ப்பட்டதேபோல் இல்வினை இன்பம் வெஃகி இறுபவே அறிவிலாதார் என்றும் கூறுவான் பயாபதி.[17]

இத்தகைய மானிட வாழ்வின் நான்கு கதிபற்றி ஆசிரியர் விளக்குகிறார். நரகர், விலங்கு, மனிதர், நற்றேவர் எனக்கூறி அவை விளக்கப்பட்டுள்ளன.[18]

மானிடரின் இன்பம்பற்றிக் கூறும்போது, யானை விரட்ட, அரவுஉறை கிணற்றில் விழ, கொடியைப் பற்றி எழுமாறு தொங்கும் போது மேலே இருந்து சொட்டும் தேன் துளியை நக்குந் திறத்தது மானிடர் இன்பம் என்கிறார் ஆசிரியர்.[19]

இத்தகைய மானிட வாழ்வில் துறவின் முக்கியத்துவமும் விரிவாகக் கூறப்பட்டுள்ளது.

அன்பும் பிறவும் கொண்டு இன்பங் கருதும் இல்லறத்திலும் துன்பம் தோன்றும். இல்லறம் ஒழியும்போதே இருவினை அழியும்.[20]

விரதங்கள் கடைப்பிடித்தால் கற்பம் என்ற இன்ப உலகம் கிடைக்கும். இதற்குரிய முறை : தானம், தவம், பூசனை, சீலம் என்பனவாம்.[21]

துறவோர்க்கு உணவளிப்பது புண்ணியம். உண்டி கொடுத்தோர் மன்னராவார் எனக்கூறி விரதங்களை ஆசிரியர் விரிவாக விளக்குகிறார். எல்லா விரதங்களிலும் கொல்லாமை விரதமே தலைமையானது.[22] புண்ணிய வாயில்கள் ஏழு உண்டு.[23]

இனி, நற்காட்சியால் விரதமின்றியும் பேரின்பம் உண்டு. மெய்ப்பொருள் தேறுதல் மூலம் வினை என்னும் தீ அழியும்.[24]

அடுத்து, பிறவா நிலைபற்றியும் விளக்கப்படுகிறது. பொறிவாயிலாய் வினைகள் ஈட்டினால் இறந்த பின்னும் முன்னைய தன்மையே எய்த முடியும். எனவே, பிறவிச் சக்கரம் அஞ்சி, துறந்தே, மறநெறி சாராத மாட்சியாகிய நற்காட்சியை எய்தமுடியும். இவ்வாறு, காட்சி ஞானம், வலிவு பெற்றுப் பொறி மாட்சியை வென்று மனந்தூயனானபின் நாட்செய்து நவிற்றிய தியான விதியால் மீட்சியிலா உலகெய்தலாம்.[25]

இந்த வீட்டுலகினைச் சிவகதி என்கிறார் சூளாமணி ஆசிரியர்.[26] இக்கதி, மணி ஒளியும் சந்தனக் குழம்புத் தட்பமும், மலர் மணமும் போன்றது என்கிறார்.[27]

இத்தகைய நிலையை அடைவதற்கு வினைகளை வீட்ட வேண்டும். அருக இறைவனின் புகழை வாழ்த்தவும் தீவினை தீர்ந்தது என்பார் ஆசிரியர். சாரணர் இறைவனை,

"...... இசைத்தவ்வள(வு)
ஓதிய உயிர்க்கெலாம் உறுகண் தீர்ந்ததுவே"[28]

என்பார். எனவேதான் அருகன், பொறிநுகர்விலாத புண்ணியன் எனப்படுகின்றான்.

"அலந்தவர் அழிபசி அகற்றும் வாயிலும்
குலங்களும் குணங்களும் கொணர்ந்து நாட்டினான்
புலங்கிளர் பொறிநுகர் விலாத புண்ணியன்"[29]

என்பார்.

மேற்கண்ட குறிப்புக்கள் மூலம் வினையிலிருந்து விடுபடல், பொறிவாயிலழித்தல், துறவு கொள்ளல், வீடு பேறடைதல், மீண்டும் பிறவாமை, இதற்குரிய மூன்று இரத்தினத் திரவியங்கள், புண்ணிய வாயில்கள், விரதங்கள் ஆகியன பற்றிச் சூளாமணி ஆசிரியர் மிக விரிவாகப் பேசியிருப்பதைக் காணலாம். எனவே, உலகியல் முறையில் இலட்சிய அரசினைப் படைக்கும் ஆசிரியர்,

உயிர்கள் வினை நீங்கி பிறவித் துயர் நீங்க வேண்டும் என்ற எண்ணத்திலேயே, நல்ல சமுதாய அமைப்பையும் அதற்காகக் கொள்ள வேண்டும் என்றும், அதற்குரிய காவலனே மன்னன் என்றும் உணர்த்துகிறார். இந்தச் செயல் மையத்திலேயே காப்பியப் பாத்திரங்கள் படைக்கப்பட்டுள்ளன. எனவேதான் இறுதியில் துறவும், முக்தியும் இடம் பெற்றுள்ளன. இது போலவே, வினை, உயிர் பற்றித் திருத்தக்க தேவரும் காப்பியத்தூடே கூறிச் செல்லுகிறார்.

ஊக்க ஏர் பூட்டி, யாக்கைச் செறு உழுது, நல்விரதச் செந்நெல் வித்தி, ஒழுகி நீர் குன்றாமல் கொடுத்து ஐம்பொறியின் வேலி காத்து ஓம்பினால் வீட்டின்பம் விளையும் என்கிறார்.[30]

"ஊன் சுவைத்து உடம்பு வீக்கி நரகத்திலுறைதல் நன்றோ; ஊன் தினாது உடம்பு வாட்டித் தேவராய் உறைதல் நன்றோ"[31] எனச் சீவகன் வேடர்க்குக் கூறுவதன் மூலம் கொல்லாமை உணர்த்தப்படுகிறது.

இது போலப் பல்வேறு குறிப்புக்கள் இடம் பெற்றுள்ளன. இவை பொதுவான குறிப்புக்களே.

இனி, சீவக சிந்தாமணிக் கென்று சிறப்பாகக் காம வேட்கையை அழித்தல் என்பது முக்கியமானது. சீவகன் அனுபவிப்பவனாகவும் படைக்கப்படுகிறான்; அறிவுறுத்து பவனாகவும் படைக்கப்படுகிறான். இவனே, நல்லரசைப் படைப் பவனாகவும் இருக்கிறான். எனவே, உலகியல், துறவியல், காம வியல் யாவற்றிற்கும் அவனே குறியீடாகி விடுகிறான். அவனுடைய செயல்கள் உயிர்களின் செயல்கள் பற்றிய உருவக மாகி விடுகின்றன.

கட்டியங்காரனால் சிறைப்பட்ட போதும், பின் சுதஞ்சணனால் விடுபட்ட போதும் சீவகன் எப்படி இருந்தான் என்பதைப் பற்றிச் சொல்லும் போது,

"புலம்பலும் மகிழ்வும் நெஞ்சிற்
பொலிதலு மின்றிப் பொன்னார்ந்(து)
உலங்கலந்து உயர்ந்த தோளான்
ஊழ்வினை என்று விட்டான்"[32]

என்பார் தேவர். இத்தகையவனதலால் வேடர்களையும், இயக்கி யையும், அந்தணர்களையும் மனமாற்றுகிறான்.

இன்னொருபுறம் பல பெண்களிடம் காதல் கொண்டு இடையறாத போகத்தில் அமிழ்ந்து நிற்கிறான். இந்நிலையில் வேறு வடிவங் கொள்கிறான். வேறு வடிவம் என்பதே உயிர்களின் வேறு பரிமாணத்தின் குறியீடுதான். இவ்வாறு இன்பந் துய்த்த பின் அம்மகளிரைப் பிரிந்து சென்று விடுகிறான். பதுமாவதியை அவன் பிரிந்து செல்லும் போது,

"... ... இருளிடை ஏகலுற்றான்
தங்கிய பொறியின் ஆக்கந்தனக் கோர் தேராக நின்றான்"[33]

என்பார் தேவர். அவன் பிரிந்த பின் பதுமாவதி துயரடைகிறாள். நீண்ட நேரம் புலம்புகிறாள். புலம்பிய பின், தோழி கீழ்க்கண்ட வாறு பதுமாவதியிடம் கூறுகிறாள்.

"பேதமை என்னும் வித்து, வினைகள் என்னும் வேதனை மரங்கள் நாறி, வேட்கை வேர் விழ்ந்து முற்றிக் காதலும் களிப்பு மென்னும் கவடு விட்டு அவலம் பூத்து, மாதுயர் இடும்பை காய்ந்து மரணமே கனிந்து நிற்கும்."[34]

"வண்டு சென்ற நெறிபோல விழித்திமைப்பவர்க்குந் தோன்றாது யாக்கை அழிந்து போகும்."[35]

"செயற்கை அம்பிறவி ஒருநச்சுக்கடல்"[36]

"இளமையில் மூப்பு, செல்வத்தில் இடும்பை, புணர்ச்சியில் பிரிவு, நோயில்லாக் காலத்தில் நோய் — இதுவே வாழ்க்கை. எனவே, துயர் களை" என்கிறாள் தோழி.[37]

இதுபோலவே, கேமசரி சீவகனைப் பிரிந்து துன்புறும்போதும் நிப்புதி அவளிடம் அறிவுறுத்துகிறாள். நிப்புதி கூறுவது:

"பிறந்தவர்சாவர் செத்தார்
பிறப்பவேஎன்ன"[38]

"மானிட ரிளமை இன்பம் மின்னின் ஒத்து
இறக்கும் செல்வம் - வெயிலுறு பனியின்
நீங்கும் - அன்னதால் வினையின் ஆக்கம்"[39]

ஆகவே, காம இன்பந்துய்த்தல் என்பது உண்மையான இன்பமல்ல; அது துயருக்குரியதே என்பதை உணர்த்தவும் அதே வேளை மனித உயிரின் காம வேட்கையின் உக்கிரத்தை வெளிப்

படுத்தவும் பல்வேறு மணங்களையும் கூடலையும் பிரிவையும் பிரிவு வேதனையையும் புலம்பலையும் காட்டி இறுதியில் அறிவுணர்த்தும் முறையிலும் காட்டப்பட்டுள்ளன.

எனவே, காப்பியப் பாத்திரங்கள் யாவும் இத் தத்துவ விளக்கத்திற்குரிய கருவிகளாகவே படைக்கப்பட்டு விடுகின்றன. பெண் பாத்திரங்களுக்கென்று தனியான பின்புலங்கள் இல்லை. தலைவிகள் அனுபவிக்கின்றனர். தோழிகள் அறிவுறுத்துகின்றனர். உயர்நிலையினளாக, மந்திர சக்தி உடையவளாகக் காந்தருவ தத்தை படைக்கப்பட்டுள்ளாள். வித்தியாதரர் எனும் உயர்நிலை யினளாதலால் இத்தனித்தன்மை அவளுக்கு அளிக்கப்படுகிறது. வித்தியாதரர் உறவு சீவகனை மேம்படுத்துகிறது.

இவைதவிர, சமண தத்துவத்தைச் சீவகன் மூலம் ஆசிரியர் மிக விரிவாகக் கூறியுள்ளார். காட்டில் பெண்டிருடன் இன்பந் துய்த்து வாழும் அந்தணர்க்கு அறிவுறுத்தும் போது நீண்ட தத்துவ விளக்கம் இடம்பெற்றுள்ளது. அவன் கூறுகிறான்:

''கல்லைக் கழுத்தில் கட்டி நீந்துவான் பிழைத்தால், காம நுகர்ச்சியுடன் விரதங்களை மேற்கொண்டவர் உய்வர். சடை நீட்டல், காவி போர்த்தல், மண்டையோடு கொள்ளல், தனியே இருத்தல் - இவை பீடிலாப் பிறவிக்கு வித்து. காயும் பழமும் சாப்பிட்டால் வினை போகுமென்றால் வெளவாலும் சாப்பிடுகின்றதே; நீட்டிய சடை என்றால் கரடியும் வீட்டினை விளைக்கவேண்டும். மகளிருடன் மகிழ்வதென்றால் குறவர்க்கும் வினைகள் மாயுமே. வெண்துகிலில் வீழ்ந்த உதிரத்தை உதிரத்தால் போக்கமுடியாது. பெண்டிராசைப் பாவத்தைப் பெண் கலவியால் போக்க முடியுமோ? துகிலில் மறைந்திருக்கும் நெருப்பை மறைத்தால் சுடாமலா இருக்கும்? எனவே, நோய்முதிர் குரங்குபோல நுகர்ச்சியை நோக்க வேண்டாம். மெய்வகை தெரிதல் ஞானம். விளங்கிய பொருள்களைப் பொய்வகையின்றித் தேறல் காட்சி. ஐம்பொறியை வீட்டி உயிரைக் கெடாமல் உய்யும் வகையில் நடத்தலே ஒழுக்கம். இம்மூன்றும் நிறைந்த போழ்தே இருவினை கழியும்[40]''

இவ்வாறு இருவினை அழிந்து உய்வதற்கு அறிவனே ஆதாரம்.

''மறவெங் காமத்து வந்துற்ற தீவினைப்
பறவைத் தேர் நரகத்துப் பதைக்குங்கால்

அறிவ னல்லது அங்கார் சரணாகுவார்''[41]

எனவேதான், அருகனை வணங்கும் சீவகன், ''பிறந்தேன் இனிப்பிறவேன் பிறவாதாயைப் பெற்றேன்'' என்கிறான். பிறவா நிலை பெறும் தன்மையை இங்கே ஆசிரியர் குறிப்பாகக்காட்டி விடுகிறார்.

மேற்கண்ட சமண சமயக் கருத்துக்களை எடுத்துக்காட்டிய தன் நோக்கம், இத்தகைய ஆழ்ந்த தத்துவ அடிப்படை சீவக சிந்தாமணிக்கும் சூளாமணிக்கும் இருப்பதால், இந்த அடித் தளத்தில் எழுப்பப்பட்ட பாத்திரங்கள் யாவும் இவற்றின் விளக்கக் கருவிகளே என்பதை வெளிப்படுத்தவே. இவை இல்லை என்றால் இப்பாத்திர நடமாட்டங்களே இல்லை எனலாம்.

பாத்திரங்களுக்கு இத்தகைய சார்பு நிலையைத் தவிரப் பிற தனித்துவ இயக்கம் கிடையாது.

இவ்வாறு அமைந்திருப்பதே புலமைக் காப்பிய அல்லது பெருங்காப்பியப் பண்பாகும். சூளாமணியிலும், சீவக சிந்தா மணியிலும் இடம்பெற்றிருப்பது போன்ற செறிவான தத்துவ அடித்தளத்தைப் பெருங்கதையின் நிகழ்ச்சிப் போக்குகளிலோ பாத்திரப் படைப்புக்களிலோ காணமுடியவில்லை. கதையின் சட்டகத்தை விளக்கும்போதே தத்துவச் சார்பு கிடைக்கிறது. மிக அருகிய அளவிலேயே தத்துவ விளக்கங்கள் இடம்பெற்றுள்ளன. கதை உரைத்தல் என்பது தூக்கலாகப் பெருங்கதையில் இருப்பதே இதற்குக் காரணம். பெருங்கதைக்குப் பெருங்காப்பியத் தன்மையை ஊட்டுவதில் முதன்மையான பங்கினை வகிப்பன இலட்சிய அரசு உருவாக்கமும் வருணனை விரிவுமேயாகும்.

நாடகப்பண்பு

இவ்வாறு உலகியல் அடிப்படையும் ஆன்மிக அடிப்படையும் இணைந்து, பாத்திரங்கள் நிகழ்ச்சிகளில் தோன்றும்போது அங்கே நாடகத் தன்மையும் சிறிது காணப்படுகிறது. சிலப்பதிகாரத்து அளவு நாடக முறையிலான இயக்கம் இக் காப்பியங்களுக்குக் கிடையாது. காரணம், போதனைகள், தத்துவ விளக்கங்கள், அருகன் புகழ்த்துதி போன்ற கூறுகள் இக்காப்பியத்துக் கட்டமைப்புக்களுக்குள் மிக முக்கியமான இடத்தைப் பெற்று விட்டதால் நிகழ்ச்சிப் போக்கின் முறையானது, ''வாழ்க்கை

நிகழ்வுகளின் சிக்கல் அமைப்பு'' என்பதிலிருந்து முற்றிலும் மாறி, நிதானமாக, சமயத் தத்துவ விளக்கங்களை அமைத்தல் என்ற முறைக்குச் சென்று விடுகின்றது.

எனவே, நாடகப் பாங்கில் நிகழ்ச்சிகளாகக் காட்டுவது என்பது சிறப்பான இடத்தைப் பெற இயலாமல் போய்விடுகிறது. மேலும், சில இலக்கிய மரபுகளைப் பின்பற்றும் முறையினாலும் நாடகப்பாங்கின் தனித்துவம் வெளிப்பட்டுத் தெரியாமல் போய் விடுகிறது. சான்றாக : தலைவன், தலைவியரின் காதல் புலம்பல் நீண்ட வருணனைப் பாங்காக அமைந்துவிடுகிறது.

தவிர, அரசவை மரபுகள், அரசன் தோற்றம் போன்றவை பற்றிய நீண்ட வருணனைகள் காப்பிய நாயகர்களின் பின் புலத்தைச் செம்மையாகக் காட்டிவிடுவதும் ஒரு காரணம் எனலாம். இத்தகைய முறையைச் சூழ்தற்காட்சி (Deliberate Scene) என நாடக முறையில் கூறலாம். சூளாமணியில் இத்தகைய காட்சி முறைகளே மிகுதியாக அமைந்துள்ளன.

இவ்வருணனை விரிவுக் காட்சி முறையானது பாத்திரங்கள் பற்றிய காட்சி உருக்களைத் தோற்றுவித்துவிடுகின்றன. இம் முறையிலேயே நாடகப் பரிமாணம் கிடைக்கிறது.

உணர்ச்சிப் போராட்டங்கள் மிகக் குறைவே எனலாம். சீவக சிந்தாமணியில் சீவகன் மணந்து பிரியும் நிலையில் ஏற்படும் புலம்பல்கள், பின் ஆறுதல் மொழிகள் ஆகியன ஒரேமாதிரியான மரபாகவே சித்திரிப்புப் பெற்றுவிடுகின்றன. இதனையும் மீறி, சீவகன்-தாய் விசையை சந்திப்பு நன்கு நாடகப்படுத்தப்பட்டுள்ள நிலையைக் காண்கிறோம். உணர்ச்சிப் போராட்டங்களை இவ்வாறு சித்திரிக்கும் சூழல்களும், கதைப்போக்கில் வாழ்வு நெருக்கத் தன்மையும் குறைவுபட்டிருப்பதாலேயே சிலப்பதி காரத்தில் இருப்பது போல நாடகப் பரிமாணம் சிறப்பாக இல்லை.

விதிவிலக்காக, சிந்தாமணியில் சீவகன்-விசையை சந்திப்பு அமைந்துள்ளது எனலாம்.

விசையை இருக்கும் தவப்பள்ளி அடைந்த சீவகன் பது முகனை அனுப்பிச் செல்வி பார்த்து வரச்சொல்கிறான். அப்போது விசையையும் சீவகனை எதிர்பார்த்திருப்பவளாகத் தேவர்

காட்டுகிறார். இச்சூழலை நன்கு நாடகப்படுத்துகிறார் தேவர். விசையை என்ற பாத்திரப் படைப்பு இவ்விடத்தில் நாடகப் பரிமாணம் கொள்கிறது.

"காலையிலே கனவு கண்டேன், இடக்கண் துடிக்கிறது, பல்லியும் ஒலிக்கிறது. நம்பி வருவானோ?" என்று சொல்லிக் கொண்டிருக்கிறாள். அப்போது பதுமுகன் சென்று அடிபணிந்து, நம்பி வந்தான் என்கிறான். 'எங்கே?' என அவள் கேட்கும் அளவிலேயே சீவகன் அவளடியில் வீழ்ந்து வணங்குகிறான்.

'எல்லிருட் கனவிற் கண்டேன் கண்ணிட னாடு மின்னே
பல்லியும் பட்ட பாங்கர்வருங்கொ லோ நம்பி என்று
சொல்லில் தேவி நிற்பப் பதுமுகன் தொழுது சேர்ந்து
நல்லடி பணிந்து நம்பி வந்தனன் அடிகள் என்றான்''[42]

''எங்கணான் அனையன் என்றாட் (கு)
அடியன்யான் அடிகள் என்னாப்
பொங்கவில் உமிழ்ந்து மின்னும்
புனைமணிக் கடக மார்ந்த
தங்கொளித் தடக்கை கூப்பித்
தொழுதடி தழுவி வீழ்ந்தா (ன்)
அங்கிரண் டற்பு முன்னீர்
அலைகடல் கலந்த தொத்தார்''[43]

விசையை கனவு கண்டு பல்லி கேட்டு எதிர்பார்த்திருப்பதாகக் காட்சியைத் தொடங்கி, விசையை கேட்க, பதுமுகன் விடைகூறி நிற்கும் அளவிலேயே சீவகன் சென்று வீழ்கிறான். இரண்டு கடல்போல என உவமிக்கிறார் ஆசிரியர். இங்கும் வருணனையின் மேலோக்கத்தைக் காணலாம்.

அடுத்த நிலையில், விசையை கண்ணீர் சிந்தி 'என் களிறே வா' எனக் கூறித் தழுவிக் கொள்கிறாள்.

''திருவடி தொழுது வீழ்ந்த சிறுவனைக் கண்ட போழ்தே
வருபனி சுமந்த வாட்கண் வனமுலை பொழிந்த தீம்பால்
முருகுடை மார்பிற் பாய்ந்து முழுமையும் நனைப்ப மாதர்
வருகஎன் களிறு என்றேத்தி வாங்குபு தழுவிக் கொண்டாள்''[44]

பிரிந்திருந்த தாய்மை உணர்வால் பால் பிலிற்ற வாங்குபு தழுவிக் கொள்கிறாள்.[45] மேலும், "உன் தந்தையைப் போர்க்களத்திலே

விட்டுவிட்டு, உன்னைச் சுடுகாட்டிலே விட்டுவிட்டு வந்த கயத்தியைக் காண வந்தாயே, சீவகசாமி''40 என ஒரு தாயின் அரற்றலுக்கேற்ப ஓலமிட்டுத் தழுவிக் கொள்கிறாள்.

இவ்வாறு தழுவிக் கொண்டு மகனைக் காணும் சூழலை ஓரளவு நாடகப் படுத்தியிருக்கும் காட்சியைக் காணலாம். ஆயினும்கூட இதில் கவித்துவப்பாங்கே மிகுந்திருப்பதை அறிந்து கொள்ளலாம். மேலும், அடுத்த நிலையிலேயே விசையை அரசியல் அறிவுரைகளை ஓர் அரசகுருபோலச் சொல்லுகிறாள். அரச மரபின் முதன்மையை வலியுறுத்தும் கொள்கை அடிப்படையும் பாத்திரப் படைப்பிற்கு வந்து விடுகிறது. உலகியல் அடிப்படையே இங்கும் பாத்திரப் படைப்பை இயக்கி விடுகிறது.

இதுபோலவே பெருங்கதையில், வாசவதத்தையை உதயணன் எடுத்துச் சென்றபோது அரண்மனை மகளிர் பலவாறு புலம்புகின்றனர். இப்புலம்பலும் மிகுந்த அளவில் வருணனைப் பாங்கு பெற்றுவிடுகிறது. அங்கே கவித்துவக் காட்சிகளே கிடைக்கின்றன. சுருக்கமாகச் சொன்னால் உணர்ச்சிப் போராட்டங்கள் குறைந்து, பின்புலங்களைக் காட்சிப்படுத்தும் பாங்கே இக்காப்பியங்களுக்கு நாடகப் பரிமாணத்தை ஊட்டுகின்றது எனலாம்.

VI

வரலாற்றில் பெறும் இடம்

அறிமுகம்

இதுவரை ஐந்து காப்பியங்களின் வகைத் தன்மைகள் ஆராயப்பட்டன. காப்பிய வடிவத்தினை அதன் அக அமைப்புக் கூறுகளிலிருந்தும், அவை ஒன்றிணைந்து இயங்கும் முறைமை மூலமும், இவ்வியக்கம் காப்பியக் கவிஞர்களின் தத்துவ மரபுக்கேற்ப அமைந்திருக்கும் பாங்கிலிருந்தும் விளக்கிடும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்பட்டது.

ஒவ்வொரு காப்பியத்திற்குமுரிய தனிப்பாங்கும் பொதுப் போக்குகளும் சுட்டிக் காட்டப்பட்டன. பொதுக் காப்பிய மரபில் இயங்கி, தத்தமக்கென தனித்தனிச் செம்மாப்புக்களுடன் அமைந்துள்ள இவ்வைந்து காப்பியங்களும் தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றில் குறிப்பிடத்தக்க பெருஞ்சாதனைகள் எனலாம்.

பெரும் இலட்சியங்களை மனத்தில் கொண்டே இவற்றின் ஆசிரியர்கள் இவற்றை உருவாக்கி உள்ளனர். பெருங்காப்பியம் மனித வாழ்க்கை நிலைகளைக் குறிப்பிட்ட ஒரு தத்துவக் கோணத்தில் வைத்துக் காட்டுபவை. இக்கோணம் என்பது இக்காப்பியங்கள் தோன்றிய காலத்தின் அரசியல், சமுதாய, பண்பாட்டு மரபுகளோடு நெருங்கிப் பிணைந்தது. எனவே, இவை வரலாற்றுச் சிறப்புப் பெறுகின்றன.

அரசியலிலும் பொது மக்களிடமும் பெருஞ்செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த சமண தத்துவம், இத்தகைய காப்பிய வடிவங்களில் இடம்பெறும்போதும், அதன் அரசியல் சமூகக் குறிக்கோள் களோடேயே இடம்பெற்றது. குறிப்பாக, காப்பிய இலக்கியப்

படைப்புக்களில் தத்துவ உண்மைகள் குறிக்கோள் நிலையில் பாத்திரவார்ப்புகளில் என்றைக்குமான நிலைபேறு நோக்கில் வடிவமைக்கப்பட்டன எனலாம். மக்கள் வாழ்வினூடே தத்துவ வழிகாட்டிகளாக அமைய இவை பயன்பட்டன எனலாம்.

இவ்வாறு பயனாகும் நிலையில், அரசியல், சமூகம் சார்ந்த வாழ்நிலைக்குரிய குறிக்கோள் மாதிரிகளை அவற்றின் இலக்கியச் சட்டகத்திற்குள்ளேயே அமைத்துக் கொண்டு விடுகின்றன. இந்தப் பாங்கானது இரண்டு முக்கியக் கூறுகளாக நின்று, இரண்டும் இணைவு பெற்று ஒரு முழுமையான இலட்சியச் சமூக மாதிரியாக விளங்குகிறது எனலாம்.

இவ்விரண்டில் ஒன்று, சமய தத்துவ நவிற்சி. இரண்டாவது, அரசு பற்றிய கொள்கைகள். இந்த இரண்டும் இணையும் பாங்கில், எத்தகைய அரசமுறை எத்தகைய தத்துவ நெறியில் இருக்க வேண்டும் என்ற கருத்து உருவாகி விடுகிறது. ஆம், இக்காப்பியங்களெல்லாம் வெறும் சுவைக்குரியன அல்ல.

மனிதனின் அரசியல், சமூகப் பரிமாணங்களை மையப்படுத்தி ஒரு தத்துவ வழி காட்டலில் வாழ்க்கையைச் செலுத்த முயலும் குறிக்கோளியல் படைப்புக்களே இவை.

இவ்விரண்டு நிலைகள் பற்றி ஓரளவு முன் பகுதிகளில் ஆங்காங்கே விளக்கப்பட்டுள்ளன. இருப்பினும், அவற்றை ஒட்டு மொத்தமாகச் சிறிது விரிவாக, முன் பார்த்தவற்றின் சுருக்கத் திரட்டலாகக் காண்பது, இக்காப்பியங்கள் தமிழர் வரலாற்றில் வகித்த பங்கினை மதிப்பிடத் துணை புரியும்.

முதலாவதாக இவ்விரண்டு நிலைகளையும் விளக்கி விட்டுப் பின்னர் மதிப்பீடு செய்வது வசதியாக இருக்கும்.

முதலாவதாக, சமய தத்துவ நவிற்சி பற்றிய சுருக்கத் திரட்டலைக் காணலாம்.

சமய, தத்துவ நவிற்சி

காப்பியக் கதைகள், மக்கள் அனைவருக்கும் தெரிந்த புராணக் கதைகளாகவோ, அல்லது வீர சாதனையாளர் கதைகளாகவோ இருக்கும் இக்கதைகளை அப்படியே திரும்பச் சொல்லி மகிழ்விப்ப தல்ல பெருங்காப்பியக் கவிஞனின் நோக்கம். இக்கதைகளைக்

கருவியாகக் கொண்டு வேறு இலட்சியங்களை விளக்குவதே நோக்கம். அந்த வகையில் கதையில் வரும் நிகழ்ச்சிகளை மிக இயல்பாகத் தன் நோக்கின் விளக்கங்களாகவே அமைப்பதுண்டு. அல்லது நிகழ்ச்சிப் பின்னணிகளைக் காட்டிக் காப்பியக் கவிஞன் தன் குரலாக உரையாற்றி விளக்குவதுமுண்டு. இம்முறைகள் சிலப்பதிகாரத்திலும் மணிமேகலையிலும் காணப்படுகின்றன. இவற்றிலும் சிலம்பிலேயே இம்முறை மிக நயமாகக் காணப்படுகிறது. வாழ்வோடு வாழ்வாக ஊழ்வினை வெளிப்படுகிறது. மணிமேகலையிலோ போதனை மரபாகத் திகழ்கிறது.

பெருங்கதை, சூளாமணி, சீவக சிந்தாமணி போன்றவற்றில் வினைக் காரணங்கள் ஆங்காங்கே பேசப்படுகின்றன. ஆயினும் தலைவனின் இலட்சியச் சார்பான நிகழ்ச்சிகளே மேலெழுந்து தோன்றுகின்றன. எனவே, சம்பிரதாயமான கூற்றுக்களாக வினை விளக்கங்கள் இடம் பெற்றுள்ளன. சிலம்பிலோ. இளங்கோ வாழ்வியலுக்கும் ஊழ்வினைத் தத்துவத்திற்கும் மிக நெருக்கமான இழையைப் பின்னிக் காட்டுகிறார். இது பற்றி மிக விரிவான விளக்கம் நிகழ்ச்சிப் பின்னல் பகுதியில் உள்ளது.

கோவலன் மாதவியைப் பிரிதல்,[1] இரவில் புகாரை விட்டு நீங்குதல்,[2] பொற்கொல்லனைச் சந்தித்தல்,[3] பாண்டியன் அரசியல் பிழைத்தோனாய் ஆராயாது தீர்ப்பு வழங்கல்,[4] கோவலன் உயிர் விடல்[5] போன்ற வாழ்க்கை நிகழ்வுகள் யாவும் ஊழ்வினை விளைவுகளாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. சினமடைந்து மதுரையை அழித்த கண்ணகியும் ஊழ்வினை உண்மையை உணர்ந்து, பத்தினியை ஏத்திய செங்குட்டுவன் முன் விண்ணில் தோன்றித் தென்னவன் தீதிலன் அன்னவன் மகள் நான் எனக் கூறுகிறாள்.[5அ] இவ்வாறு நிகழ்வுகளின் சிக்கல், சிக்கலின் அடிப்படை ஆகியவற்றைக் காட்டி இறுதியில் யாவற்றையும் வினை அடிப்படையில் அமைதிப் படுத்தித் தானமும் தவமும் கூடிய அற உணர்வைக் காப்பியத்தின் மூலம் இளங்கோ உருவாக்குகின்றார்.

பெருங்கதை, சூளாமணியில் இத்தகைய பாங்கு அவ்வளவாக இல்லை. சீவக சிந்தாமணியில் காமவேட்கையை அழித்தல் என்பதைச் சீவகனின் மாற்று வேடங்களின் அனுபவ விளைவுகளாக உருவகப்படுத்தி அமைத்துள்ளார் திருத்தக்க தேவர். மணிமேகலையோ பௌத்தத் தர்மத்தைக் குறிக்கோளாகக் கொண்டு இயங்கும் ஓர் இலட்சிய நாயகியாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளாள். இந்நிலையில் சாத்தனார் சில பொது அனுபவங்கள் மூலம் தத்துவ நவிற்சி செய்கிறார். சில காப்பியச் சூழல்களில் இதைக் காணலாம்.

சக்கரவாளக் கோட்டத்தில் சம்பாதித் தெய்வம் கோதமை என்ற கண்ணிலாப் பார்ப்பனியின் மகன் சாவினை 'ஊழ்வினை வந்திவன் உயிருண்டு கழிந்தது'[6] என்று கூறி அவனை அமைதிப் படுத்துகிறது. இது ஓர் அறவுரையே. ஆயினும் இக்காதையில், சுடுகாட்டுப் பின்னணியைக் காட்டிச் சாத்தனார் நிலையாமைத் தத்துவத்தை வலியுறுத்துகிறார்.[7] இது கதைச் செயல்களோடு இயையாமல் தனித்தே நிற்கிறது.

இதன் மூலம், நிலையாமையைக் கூறி நல்லறம் புரிய வற்புறுத்தும் பாங்கினைக் காண்கிறோம். இது தவிர, முற்பிறப்புச் செய்திகளும் அறவுரைகளுமே மிகுதியாக இருப்பதைக் காண்கிறோம்.

பெருங்கதையின் தலைவன் உதயணன் காதல் எல்லாமே ஊழ் வினையால் நிகழ்வதாக ஆசிரியர் கூறுகிறார்.[8] வாசவதத்தையைக் காதலித்தபின் அவன் மனம் பதுமாவதியை நாடியது ஊழ்வினை யால்தான்.[9] இவர்களைத் தவிர, மானனீகை, விரிசிகை என்ற இருவரையும்கூட அவன் மணம் செய்து கொள்கிறான். இதற்கு ஊழ்வினை கூறப்படவில்லை. தவிர சாவு,[10] செல்வம்[11] போன்ற வற்றிற்கும் வினைப்பயன் காரணமாக்கப்படுகிறது.

இனி, சீவக சிந்தாமணியில் வரும் ஊழ்வினைபற்றிய ஒரு குறிப்பு கவனித்தற்குரியது. சீவகன் கட்டியங்காரன் படையினரிட மிருந்து விடுபட்ட நிலையில், ஊழ்வினைதான் காரணம் எனக் கருதி அவ்வளவாகப் பொருட்படுத்தவில்லை அவன் என்கிறார்[12] ஆசிரியர்.

எனவே, வாழ்வையே, வினை வலைக்குள் அகப்பட்ட ஒன்று போலப் பொருத்திக்காட்டும் இலக்கிய அனுபவநிலை இல்லாமல் பொதுவாக ஒரு மெய்யுணர்ந்த தலைவன் அறவுரை கூறுவது போலக்கூறிச் செல்வதைப் பார்க்கிறோம்.

சூளாமணி, சீவக சிந்தாமணி ஆகிய இரண்டு நூல்களிலும் இறுதியில் மன்னர்கள் துறவறம் பூண்டு மனைவி, மக்களைப் பிரிந்து முத்தி அடைவதைப் பார்க்கிறோம். மூத்த மன்னர் முத்திக்குச் செல்கிறார். இளையவர்கள் ஆட்சி செய்கிறார்கள். எனவே, அடுத்த வாரிசு வந்த பின் துறவு பூண்டுவிட வேண்டும். துறவு பூணும் பயாபதி மன்னன் தன் மகனுக்குப் பொருளின் இயல்பு, நிலமகளின் இயல்பு, இவற்றைக் கூறி, கவனமாகச் செங்கோல் செலுத்து என்று கூறிச் செல்லுவதைக் காண்கிறோம். இதுபோலவே சிந்தாமணியில் சீவகனின் மகன்களில் ஒருவனான சச்சந்தனிடம் ஆட்சிப் பொறுப்பை ஒப்படைத்துவிட்டுச் சீவகன்

முதலானோர் முத்தியடையச் செல்கின்றனர். அரசர்கள் முற்றுந் துறந்து விடவேண்டும் என்பதல்ல காப்பியக் கருத்து; முதுமையில் துறக்க வேண்டும் என்பதே, கருத்து. சூளாமணியில் துறவை நாடும் பயாபதி மன்னன் தன் மகனுக்குக் கூறும் அறிவுரைகள் குறிப்பிடத்தக்கன. பொருட்செல்வம்பற்றி அவன் கூறுகிறான்.[13] பொருள் என்ற இந்நங்கை கணிகையைப் போன்றவள். எனவே அவளிடத்துக் கழிபெருங்காதல் கொள்ளாதீர் என்கிறார். இது போலவே நிலமகள்பற்றிச் சொல்லும்போதும், அவள் ஓரிடத்தில் நில்லாத கற்பினள், யாரிடமும் செல்லக்கூடியவள் என்கிறார். எனவே, மக்களிடம் விட்டுவிடுங்கள். இதுவே முடிவான தத்துவம்.[14]

சிந்தாமணியிலும் இறுதியில் சீவகனின் முற்பிறப்புச் செய்தி கூறப்பட்டுள்ளது. முற்பிறப்புணர்ந்தே துறவறம் பூணுகிறான். சிலம்பிலும் இளங்கோ முற்பிறப்புவினைத் தொடர்பை விளக்குகிறார்.[15] இந்த வினைக் கட்டினைக் கூறித் தானம் செய்து வாழ்ந்து, தேவநிலை, உயர்நிலை அடைய வேண்டும் என்கிறார்.[16]

இவ்வாறு தத்துவ நவிற்சி செய்யும் முறையில் ஆங்காங்கே சமய அறம், பற்றி பொதுவாகக் கூறிச்செல்லும் பாங்கினையும் இக்காப்பியங்களில் காணமுடிகிறது.

காப்பிய நிகழ்ச்சியிடையே ஆங்காங்கே அறம் உணர்த்தல், கடவுளர் புகழ் பாடல் போன்றவையே இப்பகுதிகளாகும். சீவகன் ஊர் சுற்றிப் பார்க்கப் போகும்போது வழியில் ஒரு வேடனைத் திருத்துகிருன்;[17] காட்டிலே பெண்களோடு சடா முடியோடு' மண்டை ஓட்டோடு வாழும் முனிவர்களுக்கு அறிவுரை பகர்கிருன்.[18] வழியிலே அவனும் அருகக்கடவுளின் பெருமையைப் பலவாறு பாடித் துதிக்கிறான்.[19] சூளாமணியில் சடி அரசன்முன் சாரணர் தோன்றி அறவுரை பகர்கின்றனர்[20] நிமித்திகன் அருகக் கடவுள் பெருமைபற்றிக் கூறுகிறான்.[21] சிலம்பிலும் சாரணர் தோன்றி அறவுரை பகர்கின்றனர்.[22] கவுந்தி அடிகள் அருகன் துதி கூறுகிறார்.[23] இளங்கோவே காப்பியத்தை முடிக்கும்போது நீண்ட அறவுரை கூறுகிறார்.[24] மணிமேகலையில் ஆதிரை கணவன் சாதுவன் ஒரு தீவில் மனிதனை உண்போரைத் திருத்திய செய்தி காணப்படுகிறது.[25] அறவண அடிகள் ஐவகைச்சீலம், பிறப்பு,துன்பம் போன்றவற்றைப்பற்றி மாதவியிடம் கூறுகிறார்.[26] யாக்கை நிலையாமை, காமத்தின் இயல்பு பற்றி மிகுதியான

அறவுரைகள் காப்பியமெங்கணும் காணப்படுகின்றன.[26அ] அமுத சுரபியைப் பெற்றதும் புத்தபகவானைப் பலவாறாகத் துதிக்கிறாள் மணிமேகலை.[27] பெருங்கதையில் அருகன் கோயில் பற்றிய வருணனை இடம்பெற்றுள்ளது.[28] இவற்றால் ஆழ்ந்த தத்துவச்சார்பு ஏற்படுகிறது.

ஆக, சமணக் காப்பியங்களில் வினை முதன்மையே வாழ்வுண்மையை உணர்த்தும் சக்தியாகக் காட்டப்படுகிறது. பௌத்த நூலான மணிமேகலையில் நிலையாமை முக்கியப்படுத்தப் படுகிறது. இச்சக்தியை வலியுறுத்தி, நல்லரசு செய்து, வேட்கை நீங்கி, பற்றற்று வாழ்ந்து, துறவு பூண்டு முத்தி அடைய வேண்டும் என்பதே சமணக்காப்பித் தத்துவம். பௌத்தக் காப்பியமோ, நிலையா வாழ்வுண்மையை உணர்ந்து உலகத்துப் பசி போக்கி, உலகைத் துறந்து, முத்தி அடைய வேண்டும் என்கிறது. இக்காப்பியங்களின் தத்துவப் பொதுப் பண்பையும் வேறுபாட்டையும் இதன்மூலம் அறிந்து கொள்ளலாம்.

இனி, அரசு பற்றிய கொள்கைகளைக் காணலாம். இப் பகுதியில் மன்னரின் முதன்மை, மன்னர் வணிகர், அந்தணர் முதலான வருணத்தாரின் கூட்டுறவு, நாட்டு மக்கள் நிலை, ஆகியன பற்றி விளக்கப்படும்.

மன்னர்களின் முதன்மை

மன்னன் சகல உரிமைகளுடன் கூடியவன். அவனே அரசியல் தலைவன். அவன் இறைவனுக்குச் சமமானவன். வத்தவ இறைவன் என்பார் பெருங்கதை ஆசிரியர். செங்குட்டுவனும் இறைவன் என விளிக்கப்படுகிறான்.

சிலம்பில் இளங்கோவடிகள் செங்குட்டுவனைக் கண்ணகி வாழ்த்தியதாகக் காட்டித் தலைசிறந்த மன்னனாகக் காட்டுகிறார்.[29] மேலும் உலக மன்னன் என்றே அவனைக் கூறுவார்.[29அ] சேர, சோழ, பாண்டியரில் இவனே தலைமை சான்றவன் எனக் காட்டுகிறார்.

பிற காப்பியங்களில் பெருங்கதையும் சூளாமணியும் மன்னர்கள் பெருமை, மன்னர்களின் பெருமிதமான வாழ்க்கை ஆகியவற்றை விரிவாகக் காட்டுகின்றன. மன்னன் எப்படிப் பட்டவனாக இருக்க வேண்டும் என்றும் கொள்கைப் படுத்துகின்றன.

பெருங்கதையில் அரசகுமாரியின் அந்தப்புரத்தில் அவள் எவ்வாறு உழையரால் பேணப்படுகிறாள் என்பதைக் காணலாம்.[30] உதயணன் நருமதைபால் காதலுற்றவன்போல் நடிக்கும்போது, பிரச்சோதனன் அது இளமையின் இயல்புதானே எனப் பெருமிதத்துடன் புன்முறுவல் கொள்கிறான்.[31] அரசர்கள் இன்பக் களிப்பில் ஈடுபடுவதையும் ஆசிரியர் வருணிப்பார். வாசவதத்தை, பதுமாவதி ஆகியோருடன் அவன் மகிழ்வதைக் கூறி இந்திரன் போல இருந்ததாகக் கூறுவார்.[32] செங்குட்டுவனும் மகளிரோடு களிப்பு நிகழ்ச்சிக்காகவே மலை வளங்காண வருவதனைக் காண்கிறோம்.[33]

சூளாமணியில் சுவலனசடி அரசன் தன் மனைவியோடு விளையாடி மகிழ்வதைத் தோலாமொழித் தேவர் காட்டுவார்.[34] அரசர்கள் எப்படி இருக்க வேண்டும் என்ற குறிக்கோள்களும் இடம்பெறுகின்றன.[35] பெருங்கதை ஆசிரியர் உடலை வைத்து அரசனைச் சார்ந்தோரை உருவகப்படுத்துகிறார்.[36] மேலும் அரசனின் செங்கோல் தன்மை பற்றியும் கூறுகிறார். உதயண மன்னன் ஆட்சித்திறம் சிறப்பாக இருந்தது என்பார்.[37] இவ்வாறு இருப்பதால்,

''ஆறும் தொட்டவு மூறுவன ஒழுகக்
காடும் புறவும் கவின்று வளஞ்சிறப்பப்
பொய்யா மாரித் தாகி வைகலும்
தண்டா இன்பந் தலைத்தலை சிறப்ப''[37அ]

இருந்ததாகக் கூறுகிறார். இங்கே இலட்சிய அரசின் வடிவத்தைக் காணலாம்.

சூளாமணி ஆசிரியர் மன்னன் மாண்பாகக் கீழ்க்கண்டவாறு கூறுகிறார் :

''பெற்ற தன்முத லாப்பின் பெறா ததுஞ்
சுற்றி வந்தடை யும்படி சூழ்ந்து சென்(று)
உற்றவான் பொருள் காத்துய ரீகையுங்
கற்ற வன் பிறர் காவல னாகுவான்''[38]

இதோடு அரசனுக்குரிய பகைகள்பற்றியும் கூறுகிறார்.[39]

மேலும், மக்களிடம் வரி வாங்குவதில் அகிம்சையுடன் நடக்க வேண்டும் என்றும் கூறுகிறார். இப்படிப்பட்ட ஓர் இலட்சிய மன்னன் பயாபதி என்கிறார்.

''ஆறிலொன் றறமென அருளின் அல்லதொன்
றூறுசெய் துலகினி னுவப்ப தில்லையே
மாறிநின் றவரையும் வணக்கி னல்லது
சீறிநின் றெவரையும் செகுப்ப தில்லையே''[40]

என்று கூறுகிறார். சிந்தாமணி ஆசிரியரும் சீவகனின் தலைமைத் தன்மைபற்றிக் கூறும்போது,

''அருள்வலி ஆண்மை கல்வி அழகறிவு இளமை யூக்கம்
திருமலி ஈகை போகம் திண்புகழ் நண்பு சுற்றம்
ஒருவரிவ் வுலகில் யோரே சீவக னொக்கு நீரார்''[41]

என்பார்.

பயாபதியும், சீவகனும், திவிட்டனும் இப்படிப்பட்ட இலட்சிய மன்னர்களாமிருக்க, பெருங்கதை உதயணனோ முதலில் காமவின்பத்தில் மூழ்கிப் பொறுப்பற்றவனாகத்தான் இருக்கிறான். இதனை ஆசிரியர், அவன் வாசவ தத்தையுடன் மகிழ்ந்து கடமையை மறந்தான் என்பதை,

''வழித் தொழிற் கரும மனத்தின் எண்ணான்
விழுத்தகு மாதரொடு விளையாட்டு விரும்பிக்
கழிக்குவன் மாதோ கானத் தினிதென்''[43]

என்று கூறுவார். இவ்வாறுள்ள உதயணன் அமைச்சர்களால் இலட்சிய மன்னன் என்ற நிலையை எய்துகிறான். மன்னர்களின் போக வாழ்வையும் சுட்டிக்காட்டி, பல மனைவியரை மன்னர் மணப்பதை அரசியல் நீதியாக்கியும், அரச காரியத்தில் அவனே பொறுப்புடன் தலைமை ஏற்பவனாகத் தகுந்தவன் என்ற அரசியலறத்தைப் பெருங்கதை நன்கு காட்டுகிறது. இவ்வாறு ஒழுகாமல் செருக்குற்ற மன்னனே சூளாமணியின் அச்சுவ கண்டன். அவன் இராவணன் போல மானிடரை இகழும் விச்சாதர வேந்தன்.[42அ] இன்னொரு விச்சாதர வேந்தன் சுவலனசடியோ மானிடரைச் சமமாகக் கருதுபவன். இதற்கெதிரான அச்சுவ கண்டனோ பயாபதி முதலானோர் குறித்து,

''மாசி லாலவட்டத் தெழு மாருதம்
வீச விண்டொடு மேருத் துளங்குமோ
பேசின் மானிடப் பேதைக ளாற்றலா
லாசில் தோளிவை தாம்அசை(வு) எய்துமோ''[43]

என்பான். இப்படிப்பட்ட மன்னனைத் திவிட்டன் அழித்துச் செங்கோல் செலுத்துகிறான். இனி, சூளாமணியில்,

"மன்னவர் அருளில ராயின் மக்களும்
பின்னவர் பெறுவதோர் பெருமை யில்லையே"[44]

என்றும் கூறப்பட்டுள்ளது, எனவே மன்னரின் தலைமையை ஏற்க வேண்டும்; அவர்கள் இலட்சிய மன்னர்களாக இருக்க வேண்டும் என்கிறார்கள் காப்பிய ஆசிரியர்கள், இப்படி இல்லாமல் காமத்தி லேயே விழ்ந்து விட்டால் அழிவுதான் கிட்டும் என்பதைச் சச்சந்தன் உணர்த்துகிறான். மணிமேகலை இறுதியில் காஞ்சியில் இளங்கிள்ளியின் ஆதரவைப் பெறுவதைப் பார்க்கிறோம்.[45] சாவகத்துப் புண்ணியராசன் பௌத்தனாகிறான்.[46] இவ்வாறு மன்னர் அனைவரும் சிறப்பிடம் பெறுகின்றனர்.

மன்னர்-அமைச்சர் உறவு

மன்னன் முதலிடம் பெறும் இலட்சிய அரசில் அமைச்சர்கள் அடுத்த இடம் வகிக்கின்றனர். மன்னர்-அமைச்சர் உறவு இப்படித் தான் இருக்க வேண்டும் என்பதற்குப் பெருங்கதையே இலட்சிய நூல். அதில் வரும் அமைச்சன் யூகியே உதயணனைப் பல வகை யிலும் சிக்கல்களிலிருந்து விடுவிக்கிறான். உதயணன் அரசன் என்ற நிலையையே அவன்தான் உருவாக்குகிறான். இவன் ஒரு அந்தணனும் கூட. காம உணர்வில் உதயணன் மூழ்கியிருக்கும் போது வாசவதத்தை அவனைப் பிரிய வேண்டும் என்கிறான் யூகி. அதுதான் குலத்திற்கும் ஆட்சிக்கும் தேவையானது என்று கூறிப் பிரித்துச் செல்கிறான் திட்டமிட்டபடி. அப்போது அவன் கூறுவான்

"மன்னிய தொல்சீர் மரபின் திரியா
நலமிகு பெருமை நின்குலமு நோக்கிப்
பொருந்திய சிறப்பின் அரும்பெறற் காதலன்
தலைமையின் வழீஇய நிலைமையும் நோக்கி
....
....
அருளினை யாகி அறியா அமைச்சியல்
பொருளெனக் கருதிப் பூங்குழை மடவோய்
ஒன்னா மன்னனை உதயண குமரன்
இன்னா செய்து தன்இகன் மேம்படநிலைச்
சின்னாள் பிரியச் சிதைவ தொன்றில்லை"[47]

என்பான். இன்னொரு இடத்தில் யூகி கூறுவான்,

"இருநில விண்ணோ டியைந்தனர் கொடுப்பினும்
பெருநில மன்ன ரேயதை யல்லது
பழமையிற் திரியார் பயன்தெரி மாக்கள்

கிழமையிற் செய்தனன் கெழுதகை தருமெனக்
கோனெறி வேந்தே கூறுங் காலை
நூனெறி யென்றுயான் உன்னிடைத் துணிந்தது''[48]

என அமைச்சர் தர்மத்தைப் பேசுவான். அமைச்சர்-அரசர் உறவு நெருக்கமாக, கௌரவமாக இருப்பதைச் சூளாமணிக் காட்சிகள் காட்டுகின்றன. அரசன் அவை கூட்டுவது, அமைச்சருடன் ஆலோசிப்பது அடிக்கடி கூறப்படுகின்றன. சுவலனசடி அரசன் தன் மகள் மணம் குறித்து அமைச்சருடன் செய்யும் ஆலோசனை மந்திரச் சருக்கம் என்ற பெரிய சருக்கமாகவே அமைந்துள்ளது. அமைச்சரால் அரசு இனிது நடைபெறும் என்பதை,

''மாலமர் நெடுங்கடன் மதலை மாசிலாக்
காலமைந் தொழுகுமேற் கரையும் காணுமே
நூலவர் நுழைவொடு நுழைந்து செல்லுமேல்
வேலவ ரொழுக்கமும் வேலை காணுமே''[49]

என்பார். தாமரை மலரக் கதிரவன் தேவையாதல் போல, மன்னர் மேன்மை அடைய அமைச்சர் தேவை என்பார்.[49அ] தீய அமைச்சனால் ஏற்படும் விளைவுக்கு ஒரு சான்று கட்டியங்காரன். பெருங்கதையும் சிந்தாமணியும் இவ்வாறு நல்ல, தீய அமைச்சர்களை முக்கியப் பாத்திரங்களாகக் கொண்டுள்ளன. சூளாமணியிலோ இலட்சிய அமைச்சர்களே இடம் பெற்றுள்ளனர்.

வணிகர், அந்தணர் முதலானோர் இடம்

அரசர், அமைச்சர் பொறுப்பேற்றிடும் நல்லரசில் வணிகர்க்கு மிகச் சிறப்பான இடம் வேண்டும். இதனைக் காப்பியங்கள் உள் கருத்தாகக் கொண்டு அமைந்துள்ளன. எனவே, வணிகர்கள் இக்காப்பியங்களில் முக்கிய இடம்பெறுகின்றனர். சிலம்பில் கோவலன் கண்ணகியர் வணிக குலத்தவரே; சிந்தாமணியில் சீவகன் வணிகனாகவே வளர்கிறான். (அவனை வளர்த்த கந்துக்கடன் வணிகனென்பதால்) இனி, சீவகனின் எட்டு மனைவியரில் குணமாலை, சுரமஞ்சரி, விமலை, கேமசரி, ஆகிய நால்வரும் வணிக குலத்தைச் சேர்ந்தோரே, காந்தருவ தத்தை விஞ்சை மகளானாலும் வணிகன் சீதத்தனின் மகளாகவே இருக்கிறாள். வணிகர் அரசர்க்கு நிகராக வாழ்ந்தனர் என்பதை இக் காப்பியங்கள் நன்கு காட்டுகின்றன.

''பெருநில முழுதாகும் பெருமகன் தலைவைத்த
ஒருதனிக் குடிகளோ டுயர்ந்தோங்கு செல்வத்தான்''[50]

என்று இளங்கோ மாசாத்துவானைப் பற்றிக் கூறுவார். சிந்தாமணி ஆசிரியரும்,

''அந்நகர்க் கரசனே அனைய ஆண்டகை
மெய்நிக ரிலாதவன் வேதவா ணிகன்''[51]

எனக் கேமசரியின் தந்தையைப்பற்றிக் கூறுவார். பெருங்கதை ஆசிரியரும்,

''ஒருமீக் கொற்றவ னுடைப் பொருளுடைய
செருவார் சேனைப் பெருவா ணிகன்மகள்''[52]

என்பார்.

மணிமேகலையில் வரும் சாதுவன் வணிகனே. அவன் மனைவி ஆதிரைதான் முதன்முதலில் அமுதசுரபியில் பிச்சை இடுகிறாள். வணிகர்கள் மன்னருக்கு நிகராக வாழ்ந்தனர். இவர்கள் மன்னர்களுடன் இணைந்திருந்தனர் என்பதைப் பெருங்கதை காட்டுகிறது. வாசவதத்தை நீராடப் போகும்போது அவளுடன் வரும் உயர்குலப் பெண்டிருள் வணிகப்பெண்டிரும் வந்ததாக ஆசிரியர் காட்டுகிறார்.[53] ஆனால், அரசர் - வணிகர் இடையே எழுந்த போராட்டத்தையும் காண்கிறோம், காந்தருவ தத்தையாரிலம்பகத்தில் இதனை நன்கு காணலாம்.

அரசர் - வணிகர் உறவுச் சிக்கலைக் காட்டி இருவரும் ஒற்றுமையுடன் வாழ வேண்டும் என்ற இலட்சியத்தையும் திருத்தக்கதேவர் கூறுகிறார். சீதத்தன் பொருளீட்ட எண்ணும் போது பலவாறு எண்ணுகிறான். ''இழிந்த கம்மியரும் நுண்பொருள் ஈட்டிச் செல்வத்தை வளர்த்து யானைமீது ஏறிச் செல்ல, நீரில் அம்மி மிதக்கவும் சுரை ஆழவும் அறம் வீழ்ந்தது என எண்ணி நொந்து, அறத்துடன் மாறுபடல் சிறப்பாகாது'' என்று அவன் எண்ணுகிறான்.[54] வணிகத்தின் உயர் நிலையையும், சமுதாயத்தில் உள்ள பெரிய மதிப்பையும் காலம் மாறும் போக்கோடு தேவர் நன்கு உணர்த்துகிறார். இதில், அம்மி மிதக்க, சுரை ஆழ என்பது வணிகரின் புதிய எழுச்சியையும் அதைப் பொறுக்காத பிறரையும் நன்கு இனங் காட்டுகிறது. இப்பிறரில், மன்னர் குலத்தோரும் உண்டு என நாம் உணருமாறு சீவகனுக்கும் அவனை எதிர்த்த மன்னருக்கும் நிகழ்ந்த உரையாடல் காட்டுகிறது. கட்டியங்காரனும் மன்னர்களைப் பார்த்து, தத்தையைச் சீவகன் மணம்புரிதலை

அனுமதிப்பது மன்னர் குலத்திற்கே அவமானம் என்றுதான் கூறுகிறான். பிற மன்னரும் சீவகனை நோக்கி வணிகனாக நடந்துகொள் என்றுதான் அவனிடம் சொல்லுகின்றனர்.

''வாணிகம் ஒன்றும் தேற்றாய்
முதலொடுங் கேடு வந்தால்
ஊன் இகந்து ஈட்டப்பட்ட
ஊதிய ஒழுக்கின் நெஞ்சத்து
ஏண் இகந்து இலேசுநோக்கி
இருமுதல் கெடாமை கொள்வார்
சேண் இகந்து உய்யப்போநின்
செறிதொடி ஒழிய என்றார்''[55]

என்பார் தேவர்.

இப்படிக் கூறும் மன்னர்களுக்கு மறுமொழியாகச் சீவகன், தான் வெறும் வணிகனல்லன்; வீரவணிகன் எனும் பொருள்படப் பேசுகிறான்.

''அம்முடி அரசர்க் கெல்லாம்
என்கையில் அம்பு தந்து
நும்முடைத் திருவும் தேசும்
நோக்குமுன் கொள்வல்''[56]

என்கிறான் சீவகன். மன்னர் குலத்தைச் சுடும் வார்த்தைகளல்லவா இவை? இப்போராட்டத்திற்கு அரச - வணிக ஒற்றுமையே தீர்வு என்பது தோன்ற, சீதத்தன் என்ற பாத்திரப் படைப்பைக் காண்கிறோம்.

வித்யாதர நாட்டு மன்னன் கலுழவேகனே தன் மகள் தத்தையைச் சீதத்தனின் மகளாக ஒப்படைக்கிறான். அதுமட்டுமல்ல,

''அரசன்யான் வணிகன் நீயே
என்றிரண்டு இல்லை கண்டாய்
இது நினது இல்லம்''[57]

என்பான். அதுபோல, சீதத்தனும் மலையரசர்க்கெல்லாம் கூறுவான்.[58] அரசன் மகளும் அரசன் மகனும் இணைவதில், சீதத்தன் என்ற வணிகனின் செயல், இருகுலத்திற்குமிருக்க வேண்டிய ஒற்றுமையைக் குறிப்பாகச் சுட்டுகிறது எனலாம். மேலும், சீவகனின் திருமண வேள்விக்கு யாதவகுல நந்தகோன்

ஆயிரமாயிரம் குடங்களில் பாலும் தயிரும் நெய்யும் கொண்டு வருகிறான். அதோடு, அங்கே அந்தண குலத்தையும் காண்கிறோம்.

"ஈண்டெரி திகழ வேதம்
துன்னிர் பலாசி செய்த
துடுப்பின் நெய் சொரிந்துவேட்ப"[59]

சீவகன் தத்தையை மணம் புரிகிறான். எல்லோருக்கும் தலைவனாகிறான் சீவகன். அவன் அரச குலத்தில் பிறந்தாலும் வணிகர்களின் அன்புக்குரியவன். வணிகர்களைப் பழித்தவர்களை அழிக்கிறான். வணிகர்களோடு ஒன்றுபடுகிறான்.

சிலப்பதிகாரமும் இந்தப் போராட்டத்தை வெளிப்படுத்திக் கண்ணகி என்ற பத்தினித் தெய்வம் மூலம் ஒருமை ஏற்படுத்தும் இலட்சியத்தைக் காட்டுகிறது. இதனை ஆய்வாளர் விரிவாக விளக்கியுள்ளனர்.[60]

இனி, அந்தணர்கள் அமைச்சர்களாகவும், நிமித்திகர்களாகவும் வருகின்றனர். பெருங்கதை மூலம் யூகி என்ற அந்தணனே அரசினை இயக்குபவனாக இருக்கிறான். சாங்கியத் தாயும் ஒரு பார்ப்பினியே. தானங்கள் பல பெற்று அந்தணர் வாழ்ந்ததையும் பெருங்கதை பலவாறாகக் காட்டுகிறது, சூளாமணியிலும் பயாபதி மன்னன் அந்தணரிடம் ஆசி பெறுவதைக் காண்கிறோம். சிலம்பில் அந்தணனான மாடலன் மூலம் ஊழ்வினை, மறுபிறப்பு போன்ற முக்கியதத்துவத்தை இளங்கோ விளக்குவதோடல்லாமல், செங்குட்டுவனையே மனமாற்றும் ஆற்றலுடையவனாகவும் மாடலனைக் காட்டுகிறார். கோவலன் பெருமைகளையும் அவன் வாய் மூலமே இளங்கோ வெளிப்படுத்து கிறார். இதுபோலத் தேவந்தியும் ஒரு பார்ப்பினியே. இம்முறைகளெல்லாம் அந்தணர்க்குரிய சிறப்பு நிலையைச் சுட்டிக் காட்டுவனவே. அரசியல் தத்துவ அமைப்பில் அந்தணர்களும் முக்கிய இடத்தைப் பெறுதல்பற்றிய சார்புநிலையின் வெளிப்பாடே இது எனலாம்.

எனவே. அரசர், அமைச்சர், வணிகர், அந்தணர்-ஆகியோரே சமுதாயத்தில் முக்கியப் பங்கு வகிப்பதுபற்றிய காட்சிகளைக் காண்கிறோம். இதில் மன்னர்க்கு நிகரான வணிகர்க்கும் மன்னர்க்கும் மோதல் ஏற்பட்டால் ஒருமை ஏற்படுத்தும் முயற்சியையும் காண்கிறோம்.

ஆனால், மணிமேகலையில் வேதவேள்வி புரியும் அந்தணர்கள் விமர்சிக்கப்படுகின்றார்கள். ஆபுத்திரன் கதையில் இதைக் காண்கிறோம். வேள்வியும் அவர்களுடைய உயிர்ப்பலியும்தான் விமர்சிக்கப்படுகின்றன. எனவே, வைதிக நெறிக்கு எதிரான போக்கை மணிமேகலையில் காண்கிறோம். பிற காப்பியங்கள் மூலம், சமண தத்துவ நெறியில் வைதிக நெறியும் இணைந்து கொள்வதைப் பார்க்கமுடிகிறது. பொதுவாக இந்நிலைகளை மதிப்பிடும்போது, வீரயுகத்திலிருப்பது போல மன்னர்களின் முதன்மைச் சூழல் மட்டும் இல்லாமல் வணிகரின் உயர் சூழலும் இருக்கும் நிலையை நன்கு உணரமுடிகிறது எனலாம்.

இச்சூழலின் சமூகத் தன்மையைப் புரிந்து கொள்ள, மக்கள் நிலை பற்றியும் மகளிர் நிலை பற்றியும் காப்பியங்கள் கூறும் கருத்துப் பயன்படும். இவற்றை இனிக் காணலாம்.

நாட்டு மக்கள் நிலை

அந்தணர், வணிகர், அமைச்சர், அரசர் எனப் பாத்திரங்களிடையே கதை நிகழும்போது மக்களைப் பற்றிய சில கருத்துக்களும் காணப்படுகின்றன. பெருங்கதையில், நாட்டுப்புற மக்கள் உணவிற்காக எதையும் செய்வர் என்ற பொருள்படக் கூறப்பட்டுள்ளது.

> ''கூழினும் உடையினும் குறிப்பினராகி
> நாட்டுப்புற மாக்களும் வேட்டுவத் தலைவரும்
> குறும்பரும் குழீஇய குன்றுடைப் பெருநாடு
> அறிந்தோர்க் காயினு மணுகுதற்கரிய
> அரிய வாயினு முரியவை போல
> இயற்றினன் பண்டே...''[61]

என யூகி கூறியதை வயந்தகன் உதயணனுக்குக் கூறுகிறான். மன்னர் அருள் இல்லை என்றால் மக்கட்கு வாழ்வில்லை என்று முன்பே கண்டோம். தவிர, மன்னர்கள் நல்லரசு அமைக்கும்போது மக்கள் அனைவரும் வரவேற்று மகிழ்வதாகவும் ஆசிரியர் காட்டியுள்ளார்.

மகளிர் நிலை

மன்னன் பிரச்சோதனன் மகள் நீராடும் இடத்திற்கு முன்பு யாரும் நீராடக் கூடாது.[62] அவள்மட்டும் தலைக்குக் குளிக்காமல் கழுத்துவரை குளித்து, பின் குடநீர்களில் குளிக்கிறாள்.[62] அ

இவளும் உதயணனும் சந்தித்த உடன் காதல் கொள்கின்றனர். இது உலகிற்குத் தெரிந்தால் அவளுக்குப் பழி ஏற்படும் என்று எண்ணி, உதயணன் நருமதை என்ற கணிகையிடம் தொடர்பு கொண்டதுபோல நடித்துப் பழிதேடிக் கொள்கிறான்.[63] இந் நருமதை, ஒருவனுடன்மட்டும் வாழும் கணிகைகுலப்பெண்.[64]

மகளிர் நீராடும்போது பணிப்பெண்கள் நீராடவில்லை என்கிறார் ஆசிரியர்.[65] குலப்பெண்டிர் தவிர அனைவரும் உதயணன், திவிட்டன் போன்ற தலைவர்களை உலாவில் பார்த்து மயங்குகின்றனர்.[66] தாய் தந்தையர் சொற்படித்தான் பெண்டிர் நடக்கவேண்டுமென ஒரு கருத்தைச் சூளாமணி கூறுகிறது.

''அந்தை தாமுறுவது கருதி ஆருயிர்த்
தந்தை தாயென்றிவர் கொடுப்பிற் றையலார்
சிந்தை தாயிலாதவர் திறத்துஞ் செவ்வனே
நொந்து தாம்பிறிதுரை நொடிய வல்லரோ''[67]

என்பார். இவ்வாறு பொதுவான கருத்து இருந்தாலும், குலமகளிர்-கணிகையர் என்ற வேறுபாடு, குறிப்பாகக் கணிகையர்களின் சமூகநிலை ஆகியவற்றை, மணிமேகலையும் சிலம்பும் காட்டுகின்றன. கணிகையர் வாழ்வு என்பது பெரிய சமூகப் பிரச்சினையாக இருந்தது என்பதை உணரமுடிகிறது. கணிகையரின் குல ஒழுக்கத்தைப் பெருங்கதை ஆசிரியர் ஆதரிப்பதுபோல் தோன்றுகிறது.

மணிமேகலைக்கு இதில் தனித்தன்மை உண்டு. மணிமேகலை என்ற கணிகைக் குலப்பெண், ஒழுக்கந்தவறிய ஒரு பார்ப்பினி மகனான ஆபுத்திரனின் அமுதசுரபியால் உலகெங்கும் பசி போக்குகிறவளாகக் காட்சியளிக்கிறாள். எனவே, களித்து, அரசாண்டு, செங்கோல் நடத்தி, பின் அடுத்த தலைமுறைக்கு வழிவிட்டுவிட்டு முத்திக்குப் போக வேண்டுமென்று பிற காப்பியங்கள் சொல்ல, மணிமேகலையோ பசி களையும் தருமம் புரிந்து, தவம் செய்யவேண்டும் என்று கூறுகிறது. கணிகையர் மூலம் இதனைச் சொல்வது சாத்தனாரின் சீர்திருத்த மனத்தைக் காட்டுகிறது. இளங்கோவும் கணிகையான மாதவியைக் குலப் பெண்டிர்க்கு நிகராகப் படைத்துள்ளார். அனங்கமாலை மூலம் சிந்தாமணியிலும் கணிகையரிடம் தேவருக்குப் பரிவு இருப்பதை அறியமுடிகிறது.

மதிப்பீடு

மேற்கண்ட குறிப்புகளிலிருந்து, வருணமுறைக்கு எதிர்ப்பினைப் பௌத்த காப்பியத்தில் காண்கிறோம். உலகின் பசியைப் போக்கவேண்டும் என்ற சீர்திருத்த நோக்கத்தையும் காண்கிறோம். சமணக் காப்பியங்களிலிருந்து மணிமேகலை இந்த நிலையில் வேறுபடுகிறது. ஆயினும் இதுவும் நிலையாமையை வற்புறுத்தித் துறவு கொள்வதையே இறுதி நிலையாகக் கொள்கிறது. வருணமுறைக்கு எதிர்ப்பிருந்தாலும் பெரும்பாலும் அது வேள்வி புரியும் வேத மரபிற்குரிய எதிர்ப்பாகவே உள்ளது. ஆயினும், இந்த அளவு மணிமேகலை வருண வேறுபாட்டை எதிர்த்துக் கூறுவதால் இதன் குறிக்கோள் நிலையாமைவழித் துறவுசார்ந்த, வருண பேதமற்ற வாழ்வாக அமைவதைக் காண முடிகிறது. மன்னர்களும், செல்வர்களும் தான தருமம் செய்ய வேண்டும் என்பதும் வலியுறுத்தப்படுகிறது. தமிழகத்தில் வைதிக நெறி விரைவாகக் கால்கொண்டு வளர்ந்து வந்த பின்னணியில் மணிமேகலை தோன்றியிருக்கலாம். வைதிகநெறி பல்லவப் பேரரசுக் காலம் தொடங்கி இருபதாம் நூற்றாண்டின் முற்பாதி வரை வருணாசிரம தருமத்துடன் மிகச் செல்வாக்கோடு இருந்த நெறிதான். நெடிய இந்தக் காலகட்டத்தில், பக்திக்கால எழுச்சிக்குமுன் சங்க காலத்திற்குப் பின்னுள்ள இடைக்காலத்தில் மணிமேகலையின் காலத்தை வைக்கலாம். ஏனெனில் இக்காலத்தில்தான் பழைய திணை மரபுப் பாடல்கள் எழுதப்பட்டன. ஐந்திணை ஐம்பது, களவழி நாற்பது போன்ற நூல்கள் முந்தைய சங்க காலத் தமிழிலக்கிய அகம், புறம் சார்ந்த மரபு வழியில் எழுதப்பட்டன. பழைய பாட்டு முறைமைக்குச் சமுதாயத்தில் பரிமாற்றத் தொடர்பு இன்னும் தொடர்ந்து இருந்து வந்த சூழலில் பழைய ஆசிரியப்பா முறையில் சாத்தனார் எழுதுகிறார். இதே பின்னணிதான் சிலப்பதிகாரத்திற்கும் பெருங்கதைக்கும் எனலாம். ஆனால், இவை ஒரே ஆண்டுகளில் தோன்றியிருக்க வேண்டுமென்றில்லை.

சமணக் காப்பியங்களில் சிலப்பதிகாரம் துறவு பற்றிக் கதை அமைப்பு நிலையில் பேசவில்லை. இதனால் இது குறையுடையது என்றோ முழுமையற்றது என்றோ பொருளல்ல. துறவுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்காது, நிலையாமை ஊழ்வினை போன்ற சத்திகளை உணர்ந்து செருக்கடங்கி, தானம் புரிந்து வாழ வேண்டும்; அரசு நடத்த வேண்டும், என்பவற்றையே சிலம்பு முக்கியப்படுத்தியுள்ளது.

இந்த அரசு தொடர்ந்து என்றும் மனித வாழ்வில் இருக்க வேண்டும்; ஆனால், ஒரு மன்னன் தன் மகன் உரிய வயதை அடையும்போது அவனிடம் ஆட்சிப் பொறுப்பை ஒப்படைத்து விட்டுத் துறவு பூண்டு முத்தி பெறவேண்டும். சிந்தாமணி, சூளாமணியில் சொல்லப்பட்டிருப்பது போல, இக்கருத்து சிலம்பில் நேரடியாக இடம்பெறாவிட்டாலும், மறக்கள வேள்வி நீத்து அறக்கள வேள்வியில் செங்குட்டுவன் மாடலனால் ஈடுபடுத்தப் படுவது என்பது, செருக்கடங்கிய தவ வழிப்படும் நிலையே எனலாம்.

இவ்வாறு அமையும் தத்துவ அடிப்படை அரசர்களின் நல்லாட்சி, நல்லமைச்சர்கள், வணிகர்கள், அந்தணர்கள் ஆகியோரின் கூட்டுறவில் செழுமையாக அமைய வேண்டும். இக் கூட்டுறவின் சீரிய, நேரிய வெளிப்பாடே இத்தகைய தத்துவ வாழ்வை மனிதனுக்குக் காத்தளிக்கவல்லது.

இதனால், இயல்பாகவே, வருணாசிரம தருமத்தினை எதிர்க்காத பாங்கு சமணக் காப்பியங்களுக்கு வந்து விடுகிறது. இப்பாங்கு சூளாமணி, சிந்தாமணியில் நன்கு வடிவங் கொண்டுள்ளது. மேலும், வணிகரின் பெருமையும் சிறப்பும் முக்கிய இடத்தைப் பெறுதலால், அரசியல் அமைப்பில் வணிகருக்கு முக்கிய இடம் வேண்டும் என்ற குறிக்கோளும் இக்காப்பியங்களில் வெளிப்படுகிறது.

இத்தகைய வருணபேத நிலைமை, அரச - வணிகர் போராட்டம், வணிகரின் செல்வாக்கு ஆகியன தமிழகத்தில் வீரயுகம் எனப்படும் மறக்காலங்களில் பெரிதாய் வளர்ச்சி அடையவில்லை. மறக்கால இறுதியில் பெரிய அரசுகளும் அயல் நாட்டு வாணிகமும் பெருகிய நிலையிலேயே தமிழகத்தில் வைதிக நெறியும் சமண நெறியும் போட்டியிட்டுக் கலக்கின்றன. இந்தக் காலக் கட்டத்திலேயே தத்துவப் போராட்டத்தின் விளைவாக இக்காப்பியங்கள் தோன்றத் தொடங்கின. எனவே, இவற்றின் நாயகர்களும், நாயகியரும் மற்றும் பிற முக்கியப் பாத்திரங்களும் அரசர், வணிகர், அந்தணர்களாகவே உள்ளனர். இவர்களை முதன்மைப்படுத்தி அமைத்து, இவர்களால் இலட்சியச் செயல்களமைக்கும் நல்லரசும், இறுதித் துறவு மூலம் பெறும் முத்தியுமே இக்காப்பியக் கவிஞர்களின் குறிக்கோள்கள். இத்தகைய தத்துவஞ் சார்ந்த நல்லரசு நடைமுறையிலிருந்ததால் இக் காப்பியங்கள் எழுந்தனவா? இல்லாமையால் எழுந்தனவா?

இக்காப்பியங்களின் இலட்சியப் பாங்குகளைக் காணும்போது இவை கவிஞர்களின் கற்பனையுடன் கூடிய கவித்துவக் குறிக்கோள் படைப்புக்களாகவே காணப்படுகின்றன. இல்லாமையிலிருந்துதான் எதிர்பார்ப்புக் கற்பனையும், முழுமை பற்றிய இலட்சிய ஆக்கமும் நிகழமுடியும்.

VII

ஆய்வுச் சுருக்கம்

சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை, பெருங்கதை, சீவக சிந்தாமணி, சூளாமணி ஆகிய காப்பியங்களைப் பற்றிய இந்த ஆய்விலிருந்து இவற்றிடையே சில பொதுப் பண்புகளும் தனித்துவப் போக்குகளும் காணப்படுகின்றன என்பதை அறிய முடிகிறது. இவற்றை,

1. காப்பியவகை நிலையிலும்

2. சமூக வாழ்வியல் பற்றிய நவிற்சி நிலையிலும்

என இரண்டு பகுதிகளாக நோக்கி முடிவுகள் கொள்ளலாம்.

1. காப்பிய வகைத்தன்மை

காப்பிய வகையில் ஐந்தும் பெருங்காப்பியங்களே. இவற்றில், சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை, பெருங்கதை ஆகிய மூன்றும் பாடல் யாத்தல் மரபில் வாய்மொழி மரபினை ஓரளவு தம்முள் இணைத்துக் கொண்டுள்ளன.

சிந்தாமணியும், சூளாமணியும் எழுத்து மொழி சார்ந்து தோன்றிய யாப்பு, தனிநிலைகளில் நன்கு வளர்ச்சி பெற்ற பின்னணியில் முற்றிலும் வாய்மொழி மரபிலிருந்து விடுபட்ட நிலையில் புலமைப் பெருங்காப்பியங்களாக அமைந்துள்ளன.

ஐந்து காப்பியங்களிலும் காப்பியத்தின் முக்கியச் செயல் என்பது வேறுபட்ட தன்மையுடன் காணப்படுகின்றது. சிலப்பதிகாரத்தில் ஒன்பது முனைப்பட்ட குறிப்புத் தன்மை கொண்ட நாடகப் பாங்கில் காப்பிய நிகழ்ச்சிகள் இயங்குகின்றன

செங்குட்டுவன் கண்ணகிக்நக் கல்லெடுத்தல் முக்கிய வீரச் செயலாகத் தோன்றினாலும் இறுதியில் மறக்களவேள்வி விடுத்து அறக்கள வேள்வி நிகழ்த்துவதே காப்பியத் தத்துவத்திற்கேற்ற முக்கியச் செயலாக உள்ளது. எனவே, ஏதோ ஒரு முக்கியச் செயலைக் கண்டு பிடித்து அதனுள் சிலம்பின் செயல்களை அடக்க முடியாதவாறு காப்பிய நிகழ்ச்சிகள் வீரச் செயலையும் ஆன்மிகச் செயலையும் உள்ளடக்கிக் கொண்டுள்ளன.

இதே போன்ற முறையில்தான் சூளாமணி, சீவக சிந்தாமணி ஆகியவற்றின் காப்பியச் செயல்களும் அமைந்துள்ளன. சீவக சிந்தாமணியில் வேட்கையை அழித்தல் என்பதற்கேற்ப மண நிகழ்ச்சிகள் அமைந்து இலட்சிய நல்லரசு அமைக்கும் வீரச் செயலுடனும், துறவுச் செயலுடன் இணைந்து முச்செயல் இணைவாகக் காப்பியச் செயல் காணப்படுகிறது. இந்த அடிப்படையிலேயே நிகழ்ச்சிகள் அமைந்துள்ளன. இம்மூன்று தடங்களின் இணைவு நயமே இதன் செம்மாப்பு. இதுவே இதன் காப்பிய வடிவ அடிப்படை.

மணிமேகலையில் தத்துவம் போதித்தல், சீர்திருத்தம் செய்தல் என்ற நிலையிலேயே நிகழ்ச்சிகள் மையங் கொண்டிருப்பதால் இலக்கியப் பாங்கு குறைந்து காணப்படுகிறது. காப்பியச் செம்மாப்பு குறைந்துள்ளது. காப்பியப் பாங்கில் போதனைப் பாங்கே மிகுந்துள்ளது.

பெருங்கதையில், வருணித்து விரிவு செய்து கதை உரைத்தல் என்ற பாங்கிலேயே காப்பிய இயக்கம் அமைந்துள்ளது. வருணித்து விரிதலே இக்காப்பியத்தின் செம்மாப்பாக உள்ளது. இதுவே இதன் காப்பிய வகையைத் தீர்மானிக்கிறது.

சூளாமணி, அரசனின் பல்வேறு உறவுகளின் விளக்கத்துடன் கூடிய மென்மையான அரசியலறிவு விரிவாகச் செம்மாப்புப் பெற்றுள்ளது.

இக்காப்பியங்கள் யாவற்றிற்கும் ஆழ்ந்த தத்துவ நோக்குகளே அடிப்படையாக இருப்பதால், பாத்திரப்படைப்பு என்பது தத்துவங்களின் குறியீடாகவும் விளக்கக் கருவியாகவும் அமைந்து விடுகிறது. நிகழ்ச்சிகளும் தத்துவ விளக்கத்திற்குரிய விளக்கக் காட்சிகளாக அமைந்துள்ளன.

சீவக சிந்தாமணி, சூளாமணி ஆகிய இரண்டு காப்பியங்களிலும் காணப்படும் பல்வேறு விருத்தமுறைப் பாடல் முறை யாத்தல் தன்மையானது, காப்பியக் கதைப் போக்கில் மாற்றங்களுக்கேற்ற உரைத்தல் மாற்றங்களாகவும் அமைந்துள்ளது. இம்முறையானது ஒரு புதிய காப்பியப் பொது மரபாகி விடுகிறது எனலாம். ஏனெனில், பின் வந்த காப்பியங்களும் இவ்வாறு சீர் அளவு வேறுபடும் பாக்களை மாற்றி மாற்றி அமைக்கும் முறையைப் பின்பற்றி உள்ளன. இப்புதிய மரபானது பத்திப் பாடல்களின் மரபினைப் பின்பற்றி உருவான புதிய வளர்ச்சிப் போக்காக அமைந்துள்ளது.

2. சமூக மதிப்புக்கள்: பொதுவானவை

இனி, இவ்வைந்து காப்பியங்களுக்கும் இடையே காணப்படுகின்ற பொதுவான சமூக வாழ்க்கை பற்றிய நவிற்சி மரபுகளை வேறு வேறாக வகைப்படுத்தி விளக்கலாம். கீழ்க்கண்ட ஆறு கருத்துக்கள் இக்காப்பியங்களுக்கிடையே காணப்படுகின்றன. அவை :

1. வாழ்க்கை மூலம் தத்துவ நவிற்சி செய்தல்
2. அறம், சமயம் பற்றிப் போதனையாகக் கூறல்
3. மன்னர் முதன்மை
4. மன்னர்-அமைச்சர் உறவின் சிறப்பு
5. வணிகர்-அந்தணர் சிறப்பிடம் பெறல்
6. மகளிர் ஆடவர்க்கடங்கி நிற்றல்

சமூக மதிப்புக்கள்: சிறப்புத்தன்மை

சிலப்பதிகாரத்தில் ஊழ்வினையின் பேராற்றல் வலியுறுத்தப்பட்டு, இதனால் தனி மனித மற்றும் அரசியல் வாழ்வில் ஏற்படும் சிக்கல்களைக் காட்டி, தானம், தவம், அறிவுத் தெளிவு மூலம் வாழ்க்கையை உணர்ந்து கொள்ள வேண்டும் என்ற 'கருத்து முதன்மையாக வெளிப்படுகிறது.

மணிமேகலையோ வருணபேதமற்ற வாழ்வுடன் பசி போக்கும் சீர்திருத்தத்தோடு நிலையாமையை உணர்ந்து துறவு கொள்ளல் என்பதன் போதனையாகவே அமைந்துள்ளது. சமணத்தினின்று வேறான பௌத்த தத்துவ விளக்கமாக அமைந்து விடுகிறது.

பெருங்கதையில் சமயச் சார்புகள் அடித்தளத்தில் இருந்தாலும், அரசரின் சூழ்ச்சித் திறனுடன் கூடிய வீரத்தினைக் காதலுடன் காட்டும் சாகச வாழ்வின் கதையே முதன்மை பெற்றுள்ளது.

சூளாமணியில் சமண சமயத் தத்துவ விளக்கங்கள் விரிவாக அமைந்து அடித்தளம் கொண்டிருந்தாலும், அரசன்-அமைச்சர்-பிற இன அரசர்கள் ஆகியோரின் உறவுகள் பற்றிய, பொதுவாக அரசியல் உறவுகள் பற்றிய அமைப்பே முதன்மை பெற்றுள்ளது.

சீவக சிந்தாமணியில் காம வேட்கையை அழித்தல் என்பது முதன்மை பெற்று அருக சமயத் தத்துவத்துடனும் அரச வெற்றியுடன் இணைவு கொண்டுள்ளது.

பொதுவான இக்கருத்துக்கள் மூலம் அறியப்படுவன :

1. அரசர் வணிகர் போராட்டம் அன்று அரசியலளவில் இருந்ததை உணரமுடிகிறது. அரசர் - வணிகர் ஒற்றுமையைப் பெரிய அளவில் சிலப்பதிகாரமும் சிந்தாமணியும் உணர்த்துகின்றன.

2. இந்நிலையில் வைதிக நெறியையும் இணைத்துக் கொண்டு சமண தத்துவச் சார்புடன் சமுக, அரசியல் வாழ்வு அமைய வேண்டும் என்பதைச் சிலம்பு, சிந்தாமணி, பெருங்கதை, சூளாமணி ஆகியன உணர்த்து கின்றன. எனவே, சடங்குகள் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன.

3. மணிமேகலை மூலம் வைதிக நெறி கலவாத பௌத்தச் சார்பான சமுக அரசியல் வாழ்வு பற்றிய இலட்சியத்தைக் காணமுடிகிறது.

4. கொல்லாமை அடிப்படையிலான, மக்களைத் துன்புறுத்தாத இலட்சிய அரசு அமையவேண்டும். இதற்கேற்ற முறையில் இலட்சிய அரசனும் அவனுக்காகவே வாழ்கின்ற இலட்சிய அமைச்சனும் பிறரும் வேண்டும்.

5. அரசியலுறவுகளிலும் தனி வாழ்விலும் மன்னனுக்குப் பல மணங்கள் அனுமதிக்கப்படலாம் என்பதைச் சிந்தாமணி, பெருங்கதை ஆகியன உணர்த்துகின்றன.

சூளாமணியும், சிலம்பும் ஒரு மனைவியைக் கொள்ளும் இலட்சியத்தைக் காட்டுகின்றன. சங்க மரபில் வருணனைகளை அமைத்திருக்கும் சூளாமணி ஆசிரியர் பழந்தமிழ்க் கற்பு மரபை மேலும் உயர் இலட்சியப் படுத்தி ஒருவன்-ஒருத்தி என்பதை அகவாழ்வில் காட்டுகின்றார் எனலாம்.

சுருக்கமாகச் சொன்னால் அன்றைய முடியாட்சி மரபில், உயர் குறிக்கோள் நிலையிலான நல்லரச அமைப்பையும், அவற்றில் வருணக்கூட்டு நிலையையும், வைதிகநெறிச் சார்புடன், சமண தத்துவ நம்பிக்கையுடன் கூடிய ஒரு சமூக வடிவத்தைச் சமணக் காப்பியங்களில் காணமுடிகிறது. வேதநெறி சாராத, வருணபேதமற்ற, பசித்துயர் போக்கி, நிலையாமையை உணர்ந்து துறவு பூணும் இலட்சியத்தை மணிமேகலையில் காணமுடிகிறது.

அடிக்குறிப்புக்கள்

I

அறிமுகம்

1. Renewellak & Austinwarran, Theory of Literature, P. 22. ("The term Literature seems best if we limit it to the art of literature, that is to imaginative literature")

2. Ibid., p. 25. (It seems however best to consider as literature only works in which the aesthetic function is dominant)

3. Ibid., p. 24. (Genuine Poetry affects us more subtly)

4. Ibid., p. 25, (While we can recognize that there are aesthetic elements, such as style and composition, in works which have a completely different, non-aesthetic purpose, such as scientific treatises, philosophical dissertations, political pamphlets, sermons...)

5. Ibid.. p. 22. (Compared to scientific language) literary language-abounds in ambiguities...it is highly connotative. It is far from merely referential; it has its expressive side; it conveys the tone and attitude of the speaker or writer")

6. Ibid-, p. 24. (Poetic language organizes tightens the resources of everyday language and sometimes does even violence to them, in an effort to force us into awareness and attention)

7. Ibid., p. 25. (But the nature of literature emerges most clearly under the referential aspects)

8. Ibid., p. 25. (The centre of literary art is obviously to be found in the traditional genres of the lyric, the epic, the drama. In all of them the reference is to a world of fiction of imagination)

9. M. Khrapchenko, The writer's creative Individuality and Development of Literature, Chapter on "The Typological Study of Literature," p. 262. (When we study the way in which the work is formed and organised as a thing of aesthetic integrity, we are defining its genre)

10, Rene Wellak & Austin Warren, p. 39. (The term 'Theory of Literature' might well include-as this book does-the necessary 'theory of literary criticism' and 'Theory of literary history')

11, "Socio-structural principle"

12. M. Khraphchenko, p. 260 ("Both the separate work and literature as a whole are social in all their component elements. There is therefore no justification for picking out some property or feature of literary phenomena and investing them with any kind of non-social meaning. This, of course, does not eliminate significant differnces in the relationships between various facts of literature and historical reality. It is imperative to study the structure of works of literature from socio-historical point of view, for it cannot be separated from the process through which the artist perceives life or from the aesthetic effect had upon us by art and literature. In contrast to the formalist view of structural relations, this approach can be called the socio-structural principle, one of the methods through which the typological study of literature is carried out".

13. Ibid., p. 245, (...the scientific study of literature as a social and aesthetic phenomenon)

14. Reno Wellak & Austin Warren, p. 19. (Literary criticism and Literary history both attempt to characterize the individuality of a work, of an author, of a period, or of national literature. But this characterization can be accomplished only in Universal terms, on the basis of a literary theory. Literary theory, an organon of methods, is the great need of literary scholarship today)

15. (a) H. M. Chadwick & N. K. Chadwick, The Growth of literature, Vol. I - III
    (b) Jhon Clark, A History of Epic Poetry.
    (c) C. M. Bowra, Heroic Poetry.
    (d) Lascelles Abercrombie, Epic-an essay.
    (e) Encyclopaedia entries.

16. (a) C. M. Bowra, From Virgil to Milton.
    (b) W. P. Ker, Epic and Romance.
    (c) C. S. Lewis, A Preface to Paradise Lost.
    (d) Broad Bent, Paradise Lost - Introduction.
    (e) M. R. Ridly, Studies in three Literatures.

17. Ruth Finnegan, Oral Poetry, Pp. (244-271), (Chapter on Poetry and Society) (First the kind of Poetry widely regarded as 'heroic' or 'epic' does not just arise in the situation envisaged as natural by the Chadwicks. The poems of twentieth century Yugoslav Minstrels do not celebrate the deeds of war like contemporaries, but tell the adventures of a long - vanished, glorious and largely imaginary past to local audiences who had gathered in a neighbour's house in the rural village or in coffee shops in town ...... The second difficulty lies in the Chadwicks implicity acceptance of the reflection theory of literature-the idea that the minstrel gives an accurate picture of world around. This is extreemely doubtful. May he not be equally to select and distort or magnify what he sees? (p. 248)

II

தமிழில் காப்பியத் தோற்றம்

1. (Early unwritten narrative poetry, celebrating incidents of heroic tradition)

2. அ. சிதம்பரநாதன் செட்டியார், ஆங்கிலம்-தமிழ் அகராதி ப. 353
3. Myths.
4. Legends.
5. Ballads.
6. Romance.
7. Novel.

8. S. M. Schriber, An Introduction to Literary Criticism, p. 119. (As far as we know, people have always wanted stories or some sort of another; from primitive myth and folk - lore through Europe, the Iliad, the Aenied, Medival Romance, the Decaniarn, pastoral romance right up to the present day)

9. Jacquetta Hawkes, History of Mankind, Vol. I - Pre-History p. 187. (— before the upper palaeolithic Age) Men were beginning to dance and perhaps to chant or sing - and even a fully expressive language - verbal art-poetic including epic tales, ancestral pedigrees and the kind of poetic litany now often found accompanying totemistic and other rituals among primitive peoples. But all of this, apart from a few scenes in the eastern

Spanish rock paintings and the direct, strangely moving, testimoney of the marks of dancing feet on the clay of cave floors, nothing survives)

10. C. M. Bowra, Primitive song, p.10. (The structure of Primitive society both ancient and modern is dictated by the needs of hunting and conforms rigorously to them)

11. Ibid., p. 11. (The songs of Primitive man arise from this economic conditions and to this degree reflect the mentality of peoples who still in many important respects maintain the habits of the late palaeolithic age)

12. History of Mankind, pp. 197-98 (But the one scene which might claim to be the first narrative picture in the world is in the pit at Lascaux where a man (very schematically drawn) appears to be lying dead, while before him bison stands in a curious rigid attitude as though about to fall, its intestines hanging from its belly and a broken spear at its side)

13. Alaster Fowler, Kinds of Literature, p. 47. (Without some historical localization, discussion of genres tends toward vacuous)

14. Ibid., Pp. 149-155. (Chapter on the Formations of Genres)

15. History of Mankind, p. 203. (...in primitive societies where there is no recognized division between intellectual, practical and religious activities, art must always be an integral part of everyday life)

16. Ibid., p. 206. (To look at nature and having contemplated it to seek to explain what saw)

17. சிவத்தியாநந்தமஹர்ஷி, ஸாமவேத ஸம்ஹிதை, பீடிகை-பக்:ஆ. (இந்திரன் சூரியனே; அகல்யை இரவுக்கு ஓர் பெயர். சூரியன் இரவைக் கெடுத்து அழிப்பதனாலேயே இந்திரன் அகலிகைக்கு ஜாரன் எனப்பட்டான்.)

18. D. D. Kosambi, The Culture and civilization of Ancient India, p. 26. (This depressing view of pointless historical repetition is simply a projectian of the dull seasonal life of the Indian Village, as said before)

19. Krishna Chaitanya, Ancient Mesopotamian & Ancient Egyptian Literature, p. 25, ஒரு சான்று :

(இஸ்தார், தம்முஷ் காதல் பற்றிய ஒரு கதை. Eda என்ற கடவுளின் மகன் தம்முஷ். Erida என்ற மரத்தடியில் ஆடு மேய்த்துக் கொண்டிருந்தான். அந்த மரம் பூமி முழுவதும் வியாபித்திருப்பது. இஸ்தார் என்ற பெண் கடவுள் தம்முஷ் மீது காதல் கொண்டது. ஆனால், ஒரு கரடியால் தம்முஷ் மரணம் கடந்த இருள் உலகிற்குக் கொண்டு செல்லப் பட்டது. இஸ்தார், அதைப் பின் தொடர்ந்து சென்று மீண்டும் பூமிக்குத் தம்முஷைக் கொண்டு வந்தது. இப் புராணக் கதை பருவ கால மாற்றங்கள் பற்றியது.)

20. History of Mankind, p. 206. (To effect it (Nature) for his own ends)

21. Ibid., p. 206. (To regard it with awe and reverence and a desire for reunion)

22. Ibid., p. 203. (To try to separate art and magic and religion in the unified life of early man shows the folly of the over analyticalmind)

23. Ibid., p. 204. (1. To ensure successful kills;
2. To cause an increase of life)

24. Ibid., p. 204.

25. 1. B. K. Guru Raja Rao, The Megalithic culture in South India.

2. K. S. Ramachandran, Archaeology of India.

26. கே. வி. இராமன், தொல்லியல் ஆய்வுகள், பக் 20

27. 1. நற்றிணை, 343 : 4-5
2. புறநானூறு, 199 : 1-2

3. பதிற்றுப் பத்து, 66 : 14-15
4. பெரும் பாணாற்றுப் படை, 75
5. அகநானூறு, 309 : 4-5

28. 1. அகநானூறு, 272 : 3
2. அகநானூறு, 198 :1.4
3. பெரும் பாணாற்றுப் படை, 494-495
4. நற்றிணை, 34 : 1-2
5. நற்றிணை, 359 : 9
6. நற்றிணை, 165 : 4
7. சிறு பாணாற்றுப் படை, 205
8. ஐங்குறுநூறு, 249 : 3-4

29. 1. அகநானூறு, 297 : 11
2. மதுரைக் காஞ்சி, 75-76
3. அகநானூறு, 207 : 1
4. ஐங்குறுநூறு, 174 : 1-2
5. புறநானூறு. 151 : 10-11

30. 1. ஐங்குறு நூறு, 251 : 1-2
2. புறநானூறு, 143 : 1-3
3. நற்றிணை 165 : 1-4

31. 1. பரிபாடல், 10 : 85-86
2. பரிபாடல், 6 : 11-13

32. (அ) கூட்டுண்ணல்

குறித்து : 1. அகநானூறு. 167 : 8-9
2. புறநானூறு, 331 : 6-10
3. புறநானூறு, 334 : 6-7
4. பெரும்பாணாற்றுப்படை, 137

(ஆ) பொது மன்றம்

குறித்து : 1. பதிற்றுப்பத்து, 13 : 16-19
2. பதிற்றுப்பத்து, 25 : 4
3. பதிற்றுப்பத்து, 23 : 5-6
4. பதிற்றுப்பத்து, 43 : 26-28

33. 1. புறநானூறு, 129 : 1-3
2. புறநானூறு, 24 : 1-10

3. பெரும்பாணாற்றுப்படை, 142-146
4. திருமுருகாற்றுப் படை, 194-197
5. மலைபடுகடாஅம், 320-322
6. பதிற்றுப்பத்து, 13 : 5
7. அகநானூறு, 118 : 2-4
8. அகநானூறு, 265 : 14-20
9. அகநானூறு, 232 : 9-11
10. மதுரைக்காஞ்சி, 615-617

34. பரிபாடல், 5 : 14-15
35. பெரும்பாணாற்றுப்படை, 230-235
36. மேற்படி, 457-459; திருமுருகாற்றுப்படை, 45-56
37. பதிற்றுப்பத்து, 77 : 3-4
38. C. M. Bowra, Primitive Song, pp. 28-35
39. Ibid., p. 48. (Primitive song may, without straining the words be divided into sacred and secular)
40. Ibid., p. 34
(இப்பாடல் ஆஸ்திரேலியாவைச் சேர்ந்த உரஞ்சேரி (wurunjeri) என்ற இனக்குழு மக்களைச் சார்ந்தது).
"It capsizes me it strikes me
The wind blows hard over the long stretch of sea
It strikes hard, it hits hard, it strikes
It dashes up, it strikes me"
41. Ibid., P. 35.
(இடூரி பிக்மீஸின் பாடல் இது)
"O Mephimanza, O Mephimanza,
What have I done to you?
Come back again and let me
Rock you in your little swing"
42. Ibid., P. 35.
(எஸ்கிமோவின் பாடல்)
"I want to laugh because my sledge is broken
Because its ribs are broken, I want to laugh
Here at Talaviuyaq I struck hummocky ice, I met with an upset
I want to laugh. It is not a thing to laugh at"

43. Ibid., P. 55.
'O Poison
O Poison
O Poison
O Poison
O Poison
Let the poison hold up
our mothers' heart
That our mother may go to drink
At the Neck – Vulture pool

44. Ibid.. P. 55. (the first whose name means 'chimpanzee' is large and strong)
"He was called Se-Khu
And all the women ran after him
He knew very well how to beat them"

(the second whose name means 'arrow of the forest' is small and neat and gay)
"He was called Bebebile
He ran after all the girls
He knew well how to talk to them"

(the third whose name means some kind of poisonous toad - stool, is renounced for his meanness)
"Okhuata was the third
He made the girls afraid
The girls guarded themselves when he came"

45. 33-ஆம் அடிக்குறிப்பில் பத்தாவதைப் பார்க்க
46. புறநானூறு, 27 : 3-6
47, அகநானூறு, 36 : 20-23
48. மேற்படி, 303 : 8-10
49. 1. புறநானூறு, 26 : 5-11
2, பதிற்றுப்பத்து 35 : 2
3. புறநானூறு, 329 : 7-9
4. மேற்படி, 320 : 16-18

50. பதிற்றுப்பத்து, 64 : 3-4
51. மேற்படி, 43 : 26-28

52. 1. புறநானூறு, 394 : 8-9
2. மேற்படி, 11
3. மேற்படி, 33 : 10-11
4. மேற்படி, 15 : 22-25

53. 1. புறநானூறு, 47 : 3
2. மேற்படி, 168 : 18-20
3. அகநானூறு, 162 : 16-18
4. புறநானூறு, 151 : 9-10
5. பதிற்றுப்பத்து, 23 : 5-6
6. புறநானூறு, 53 : 11-12
7. மேற்படி, 348 : 5

54. K. Kailasapathy, Tamil Heroic Poetry, Chapter on "The Technique of Oral Verse making", PP. 135-186

(கைலாசபதி அவர்கள் தொல்காப்பியச் செய்யுளியலை வாய்மொழிப் பாடல் இலக்கணமே என்பார். ஆனால், வாய்மொழி மரபு செவ்விலக்கிய மரபாக மாறுவதையே தொல்காப்பியம் உணர்த்துகிறது.)

55. நெடுநல்வாடை, 154
56. தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், செய்யுளியல், 78
57. மேற்படி, சூத் : 163
58. மேற்படி, சூத் : 171
59. பெரும்பாணற்றுப்படை, 459
60. பெருங்கதை, I மாலைப்புலம்பல், 72
61. மேற்படி, II கடிக்கம்பலை, 134-137
62. மேற்படி, III அமாத்தியர், 84-85
63. மேற்படி, I வயந்தகனகன்றது, 31-33

64. C M. Bowra, The Heroic Poem, p. 25.
"......... ..... we can trace a series of stages in the development of primitive narrative poetry. At start is shamanistic poetry in which the chief character is the magician and magic is the main means of success. This is touched by the new spirit of a man-centred universe which appearing separately in Panegyric and lament, then invades narrative and

produces a heroic poetry in which Gods and men both take part. This is in turn bifurcated into the poetry of Gods and the poetry of men. Heroic poetry thus covers the whole of the second stage and half of the third)

65. John Clark, A History of Epic Poetry, p. 5.

(The wider life of men and incipient distribution of tasks were subtly originating feelings of isolation and self-interest. The leaven of Individualism was in operation. Combination for purposes of conquest and defence necessiated leadership and special positions and subordination. Tribal narrowness and levelling began to disappear. Leaders awoke to the consciousness of per onal power and fondness of this and circumstances made permanent the assumption of superiority. Great war lords acquired not only place but property and a following and the tribal ties being broken, men became parsonally devoted to a leader as leader)

66. Ibid., p. 5. (..........lays which could not be known off hand being more than formal invocation and entreaty, but which needed attention to the details in the secular activity of the heroes, were arranged by forerunners of the professional bard of a later age)

67. Richmond Lattimore (Translator), The Iliad of Homer, Introduction, pp. 20—21.

1. Phoinix, in order to point his moral to Achilleus, a piece of recent history, the story of Meleagros.

2. Nestor, with a blandness that becomes almost unendurable, recites again and again the heroic exploits of himself when young.

3. Glankos has the history of his ancestors, Bellero Phontes, all in his mind and is ready to pass it on to Diomedes as they pause and converse in the middle of the great battle

4. When the peace makers come to the shelter of Achilleus, they find him singing of the famous exploits of men and accompanying himself on a lyre

68. Chadwick, The growth of Literature, p. 29.

69. History of Mankind, Vol. II, pp. 797-798.
(the type of literature most characteristic of one people may be entirely lacking from the the repertory of the neighbour. So, the literary achievement of the ancient world can be assessed only by disregarding frontiers and dealing with categories in which so every country they may occur.)

70. H. M. Chadwick & N K Chadwick. The Growth of Literature, pp. 20-24.

1) Primarily narrative poems main object in each case is to relate a story,
2) The stories are stories of adventure.
3) For the purpose of entertainment rather than instruction,
4) The stories relate in each case to a definite age-Heroic age.
5) Anonymous (including Homer Problem)
6) A uniform type of verse in either case.
7) An unbroken flow of verse.
8) The Introduction of speeches,
9) Fullness of description, even of familiar occurrences
10) The abundance of static epithets
11) Length of time covered by the action,
12) Frequent episodes in the form of stories.
13) Changes of scene.
14) The concentration of interest upon individuals,
15) The aristocratic mileu.
16) The presence of both historical and unhistorical elements.

71. John Broadbent, Paradise Lost - Introduction, p 92
(1. Invocation of a muse.

2. Hero.
3. Beginning in mediusrus.
4. Councils of the Gods about the fate of mortals.
5. Descent of the Gods to sway human efforts.
6. A parade of troops, catalogue of ships.
7. A great battle.
8. A voyage.
9. Visit to the under world
10. A Pastoral interlude where the hero is refreshed and tells his story and may fall in love.
11. monsters, witches.
12. sacrifices and prayers to gods.
13. Games, tournaments and other social rituals.
14. A feast followed by song.
15. astronomy, geography and other sciences.
16. Vision - especially the future glory of the race.
17. At the end the return of the hero to his home)

72. C. M. Bowra, Heroic Poetry, p. 30. (Heroic poetry is impersonal, objective and dramatic)

73. Ibid., p. 11. (The intelectual effort required for such an advance seems to have been beyond their powers)

74. K. Kailasapathy, Tamil Heroic Poetry.

75. N. Subramaniam, Sangam Polity, p. 45.

76. S. Krishnasamy Iyengar, Some Contribution of South India to Indian Culture, p. 51,

77. 1. புறநானூறு, 6:1-8.
2. மேற்படி, 17:1-9.
3. மேற்படி, 18 1-4.

78. மேற்படி, 33:1-8.

79. 1. மேற்படி, 13:10-13.
2. பொருநராற்றுப்படை, 246-248.

80. பட்டினப்பாலை, 283-290.

81. 1. புறநானூறு, 15:1-5
2. மேற்படி, 16:13-17

82 புறநானூறு, 197

83. மேற்படி, 308

84. மேற்படி, 330

85. மேற்படி, 329

85அ. மேற்படி, 331:1-2

86. மேற்படி, 319:12-15

87. 1. மேற்படி, 325: 13-15
2. மேற்படி, 327: 5-8

88 1. மேற்படி, 354: 1-3
2. மேற்படி, 338 : 5-9

89. மேற்படி, 353 : 7-17

90. 1. மேற்படி, 137 : 1-2
2. மேற்படி, 35 : 3-5

91. மேற்படி, 75 : 11-12
2. மேற்படி, 205 : 1
3. மேற்படி, 78 : 6
4. மேற்படி, 391 : 21

92 1. மேற்படி, 313 : 1-2
2. மேற்படி, 316 : 5-8
3. மேற்படி, 327 : 7
4. மேற்படி, 328 : 3-4
5. மேற்படி, 180 : 1-2
6, மேற்படி, 331 : 1-3
7. மேற்படி, 235 : 1-3

93. மேற்படி, 158 : 1-4

94. மேற்படி, 338 : 5-8

95. மேற்படி, 158 : 1-18

96. மேற்படி, 143 : 9-10

97. மேற்படி, 110 : 1-2

98. மேற்படி, 109 : 2-3
99. மேற்படி, 168 : 6
100. மேற்படி, 156
101. மேற்படி, 112 : 3-5
102. மேற்படி, 51 : 5
103. மேற்படி, 8 : 2

104. 1. பதிற்றுப்பத்து, 88 : 13-14
 2. புறநானூறு, 19 : 16-17

105. 1. மேற்படி, 357 : 2-4
 2. மேற்படி, 35 : 30-34
 3. மேற்படி, 58 : 27-28

106. மேற்படி, 122 : 2-3
107. எஸ். வையாபுரிப்பிள்ளை, காவியகாலம், பக், 76-79
107. அ. பெருந்தேவனார்பாரதம், முன்னுரை
108. தொல்காப்பியம், செய்யுளியல், 235
109. தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், இளம்பூரணம், பக். 548
110. தொல்காப்பியம், பேராசிரியர், பக். 428
111. தொல்காப்பியம், செய்யுளியல், 236
112. தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், பேராசிரியர், பக். 428-429

113. சிலப்பதிகாரம், அடியார்க்குநல்லாருரை, பக். 6-9
114. சீவகசிந்தாமணி, நச்சினார்க்கினியர் உரை, பக். 1
115. சீவகசிந்தாமணி, நச்சினார்க்கினியர் உரை, பக். 1

116. Maurice Winternitz, History of Indian Literature, Vol, I. pp. 100-101

117. Ibid.,

118. Ibid., Vol. II., P. 96
119. R. Vijayalakshmi, A Study of Perunkatai. P. 37
120. புறநானூறு, 131
121. மேற்படி, சாமிநாதையர் உரை, ப. 290

122. மேற்படி, 127

123. மேற்படி, சாமிநாதையர் உரை, ப. 256

124. மேற்படி, 135

125. மேற்படி, சாமிநாதையர் உரை, ப. 265

126. ஐங்குறுநூறு, 460

127. Asimkumar Chatterjee, A Comprehensive History of Jainism, P. 48

128. N. K. Sidhanta, The Heroic Age of India, pp. 50-68

129. M. Winternitz, p. 107

130. Ibid., pp. 108-109

131. Ibid., pp. 108-109

132. Ibid., p. 109

133. அ. மு. பரமசிவானந்தம், சாத்தனார், ப. 9

134. வையாபுரிபிள்ளை, எஸ்., காவியகாலம், ப. 58

III

வகையியல்

1) Alastair Fowler, Kinds of Literature, P. 24
(if lacked boundary, nothing in particular to share)
2) தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், செய்யுளியல், 2 : 2
3) மேலது, 49-1
4) மேலது, 104 : 2
5) மேலது, 108
6) மேலது, 109
7) Alastair Fowler, pp. 60-73
8) தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், செய்யுளியல், 110, 111
9) மேலது, 110, 112
10) மேலது, 110, 113
11) மேலது, 117
12) தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், அகத்திணையியல், 19
13) தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், செய்யுளியல், 237
14) மேலது, 206
15) மேலது, 241
16) தண்டியலங்காரம், பொது அணியியல், 8-12
17) 1) எஸ். வையாபுரிப்பிள்ளை, காவிய காலம் பக் 262-267
2) R. Vijayalakshmi, The Study of Perunkatai
18) S. Ramakrishnen, The Eqic Muse : Ramayana and paradise Lost, p, 19
19) எஸ். வையாபுரிப்பிள்ளை, காவிய காலம், பக் 264-265

20) 1) வெண்பாப்பாட்டியல் (வச்சணந்திமாலை), 40, 41, 42, 43

2) நவநீதப் பாட்டியல், 62, 63, 64, 65

3) மாறன் அலங்காரம், 72, 73, 74, 75, 76, 251

4) சிதம்பரப்பாட்டியல், 41, 42

5) பன்னிரு பாட்டியல், 347, 348, 349, 351

21) R. Vijayalakshimi, A Study of Civakacinthamani, P. 93

22) 1) ஆர். விஜயலட்சுமி, காப்பியப்பாகுபாடு (கட்டுரை), தமிழிலக்கியக் கொள்கை, 6

2) R. Vijayalakshimi, A Study of Perunkatai, P. 37

23) சிலப்பதிகாரம், அடியார்க்கு நல்லார் உரை, பக். 6

24) மேலது, பக். 6

25) மேலது, பக். 11

26) சீவக சிந்தாமணி, நச்சினார்க்கினியர் உரை, பக். 1

27) வ. சுப. மாணிக்கனார், இரட்டைக் காப்பியங்கள், பக். 35

IV

சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை

1 கதையும் நிகழ்ச்சிப்பின்னலும்

1. S. Ramakrishnan, The Epie Muse : The Ramayana and Paradise, Lost P. 21.

1அ. சிலப்பதிகாரம், 24 : 3
2. மேலது, 11 : 108-111
3. நற்றிணை, 216 : 6-11
4. பி எல். சாமி, தமிழ் இலக்கியத்தில் தாய்த் தெய்வ வழிபாடு, பக். 139
5. மேலது, பக் 137-38
6. புறம், 143-147
7. பெருங்கதை, IV நாடு பாயிற்று, 33-34
8. சிலப்பதிகாரம், 5 : 90-94
9. மலைபடுகடாம், 394-396
10. தொல்காப்பியம், புறத்திணையியல், 5 : 19-21
''காட்சி கால்கோள் நீர்ப்படை நடுகல்
சீர்த்தகு சிறப்பிற் பெரும்படை வாழ்த்தல்என்று
இருமூன்று வகையிற் கல்லொடு புணர''

11. சிலப்பதிகாரம், 15 : 28-37
11அ. 1. அகம், 201 : 7-10
2. அகம், 370 : 9-13
12. M. Winter Nitz, A History of Indian Literature, p. 43
13. Shu Hi Kosaka, Tracing the origin of the Tamil Epic Manimekalai, Journal of Asian Studies, Vol. I No : 1, p. 94-109

14 சிலப்பதிகாரம், அடியார்க்கு நல்லார் உரை, பக். 9
15. சிலப்பதிகாரம், 2 : 89-90
16. மேலது, 2 : 24-27
17. சிலப்பதிகாரம், அடியார்க்கு நல்லார் உரை, பக். 25
18. சிலப்பதிகாரம், 1 : 36-39
19. மேலது, 1 : 26-29
20. மேலது, 2 : 28
21. மேலது, 3 : 170-175
22. மேலது, 4 : 80-84
23. மேலது, 5 : 199-203
24. மேலது, 5 : 235-240
25. மேலது, 6 : 71-74
26. சிலப்பதிகாரம், 6 ; 109-110
27. மேலது, 6 : 173-174
28. மேலது, 7 : 53-54
29. மேலது, 6 : 75
29அ. மேலது, 4 : 32
30. மேலது, 7 : 24
31. மேலது, 8 : 66-67
32. மேலது, 8 : 115-116
33. மேலது, 10 : 4-5
34. மேலது, 9 : 78-79
35. மேலது, 10 : 38-41
36. மேலது, 10 : 66
37. மேலது, 10 : 229-230
38. மேலது, 10 : 237-238
39. மேலது, 11 : 156-159
40. மேலது, 11 : 163
41. மேலது, 12 : 47-50
42. மேலது, 14 : 21-23
43. மேலது, 14 : 217-218
44. மேலது, 15 : 9-10
45. மேலது, 15 : 91-93
46. மேலது, 16 : 115
47. மேலது, 16 : 148-149
48. மேலது, 16 : 216-217

48அ. மேலது, 18 ; 9-10
49. மேலது, 18 ; 30-33

50. மேலது, 18 : 15
51. மேலது, 18-19
52. மேலது, 18-23
53. மேலது, 18 37
54. மேலது, 18 : 41
55. மேலது, 18 : 45
56. மேலது, 18 : 50-53
57. மேலது, 19 : 24
58. மேலது, 19 : 26
59. மேலது, 21 : 35-37
60. மேலது, 21 : 41-42
61. மேலது, 21 : 53 - 55
62. மேலது, 22 : 143-146
63. மேலது, 22 : 155
64. மேலது, 23 : 171-172
65. மேலது, 23 : 192
66. மேலது, 23 : 178
66அ. மேலது, 24 : 4-6
67. மேலது, 24 : 21-22
68. மேலது, 25 : 98-99
69. மேலது, 25 : 184-190
70. மேலது, 26 : 175-177
71. மேலது, 27 : 49-51
72. மேலது, 28 : 167
73. மேலது, 29 : 9
74. மேலது, 29 : 10
75. மேலது, 29 : 10
76. மேலது, 30 : 120-125
77. மேலது, 30 : 136-140
78. மேலது, 30 : 167-168
79. மேலது, 30 : 183-185
80. பேரா. முத்துச்சண்முகன், தமிழிலக்கியக் கோட்பாடுகள், சிலப்பதிகாரம் பற்றிய கட்டுரை
82. மணிமேகலை, 2 : 64-69

82. K. Chellappan, The Architectonics of Silappathikaram, p. 3.
(When the conflict is mainly external, it lacks the inner drama and it tends to become an epic. The

epic dimension of Antony and Cleopatra is partley due to the lack of inner conflict. (to the extent which we find in Hamlet or Othello) and partly due to the Vastness of the scene and length of time)

83. S. M. Schreiber, An Introduction to Literary Criticism, p. 152.
(And the word "muthos", translated 'plot' includes not only, as the English word suggests, the external happenings, the bare bones of the story with 'Character' left out, but every activity, mental, emotional, even verbal by which ethos (character) becomes praxeos (action); in other words, what we call character is as much a part of 'muthos' as is plot in our sense of the word)

84. Ibid., p. 155.
(a mistake as to the facts; the hero, though better, than average man, has, it is true, moral faults, but the hamartia which brings about his downfall is not these faults but one specific mistake as to the facts of the situation)

2. கட்டமைப்புக் கூறுகள்

1) சிலப்பதிகாரம், 2 : 24-25

2) John Broad Bent, Paradise Lost-Introduction. p 92-94

3) 1. சிலப்பதிகாரம், 5
2. மணிமேகலை, 1

4) மணிமேகலை, 6 : 105-179

5) 1. மேலது, 9 : 17-71
2. மேலது. 12 : 31-49
3. மேலது, 10

6) 1. மேலது, 13
2. மேலது, 14

7) மேலது, 11 : 82-91
7அ) மேலது, 13 : 92-99
8) மேலது, 18 : 90-91
9) மேலது, 92–97
10) மேலது, 22 : 25-77
11) மேலது, 77 : 161
12) மேலது, 23 : 104-111
13) மேலது, 16
14) 1. மேலது, 15 : 81-86
2. மேலது, 17 : 17-72
3. மேலது, 20 : 110-121
15) 1. மேலது, 3 : 26-43
2. மேலது, 5 : 28-79
16) மேலது, 11 : 20-29
17) 1. மேலது, 21 : 37-38
2. மேலது, 21 : 129-142
18) மேலது, 1 : 1-9
18அ) மேலது, 8 : 53-63
19) சிலப்பதிகாரம், 23 : 42-53
20) மேலது, 23 : 55-132
21) சிலப்பதிகாரம், 11 : 26-29
22) மேலது, 11 : 15-22
23) மேலது, 5 : 65-67
24) மேலது, 5 : 111-140
25) மேலது, 5 : 89-110
26) மேலது, 16 : 148-149
27) மேலது, 21 : 5-35
28) 1. மேலது, 9 : 1-40
2. மேலது, 30 : 74-91
29) 1. மேலது, 3 : 1-7
2. மேலது, 6 : 20-25
30) மேலது, 23 : 134-170
30அ) மேலது, 30 : 125-131
31) மேலது, 15 : 151-191
32) மேலது, 15 : 54-90
33) மேலது, 18-51
33அ) மேலது, 19 : 65-67
34) மேலது, 18 : 52.53

34அ) மேலது, 21 ; 47-52

35) மேலது, 23 : 193-200
36) மேலது, 11 : 177-200
37) மேலது, 29 : 1-8
38) மேலது, 29-9
39) மேலது, 29 : 10 : 1-2
40) மேலது, 29 : 11
41) மேலது, 29 : 12
42) மேலது, 29 : 13-29
43) மேலது, 30 : 97-117
44) மேலது, 30 : 118-144
45) மேலது, 30 : 156-164
46) மேலது, 30 : 170-183
47) 1. மணிமேகலை, 7 : 94-105
2. மேலது, 21
3. மேலது, 19 : 1-6
48) மணிமேகலை, 5 : 90-108
49) மேலது, 6 : 206-214
49அ) மேலது, 7 : 1-7
50) மேலது, 9
51) மேலது, 10 : 80-93
52) மேலது, 24 : 161-168
53) மேலது, 26 : 1-2
53அ) மேலது, 28 : 163-165
54) மேலது, 18 : 128-133
55) சிலப்பதிகாரம், 9 : 45-53
56) மேலது, 15 : 95-106
57) மேலது, 20 : 1-7
58) மேலது, 5 : 235-240
59) மேலது, 16 : 99-100
60) மேலது, 17 : 2 ; 1
61) மேலது, 17 : 2 : 2
62) மேலது, 17 : 3 : 1
63) மேலது, 17 : 4
64) மேலது, 17 : 3 : 2
65) மேலது, 13 : 151-174
66) மேலது, 13 : 184-188
67) மேலது, 13 : 189-190

68) மேலது, 6 : 115
69) மேலது, 16 : 115
70) மணிமேகலை, 3 : 5-15
71) மேலது, 7 : 15-35
72) மேலது, 10 : 71-85
73) மேலது, 15 : 36-55
74) மேலது, 21 : 72-118
75) 1. சிலப்பதிகாரம், 27 : 56-141
2. மேலது, 27 : 158-172

76) 1 மேலது, 9: 1-40
2. மேலது, 30: 74-91
77) 1. மணிமேகலை, 3: 26-43
2. மேலது, 5: 28-79
3. அடிக்குறிப்பு எண். 5.ஐ பார்க்க.
78) சிலப்பதிகாரம் 2: 24-25
79) மேலது, 2: 14-24
80) மேலது, 2 26-28
81) மேலது, 2: 32-35
82) மேலது, 2-31
83) மேலது, 2: 37-81
84) மேலது, 4: 1-8
85) மேலது, 4: 9-13
86) மேலது. 4: 13
87) மேலது, 4: 15-28
88) மேலது, 4: 58-81
89) மேலது, 4: 79-81
90) மேலது, 4: 72-79
91) மேலது 8: 45-49
92) மணிமேகலை, 3: 148-158
93) சிலப்பதிகாரம், 27: 144-146
94) மேலது, 14: 215-216
95) மேலது, 30-58
96) மேலது, 5: 3-5
97) மணிமேகலை, 6. 6-8
98) மேலது, 3: 159-171
99) மேலது, 8: 1-11
100) மேலது, 4: 1-13
101) மேலது, 19: 5-74

102) மேலது, 7: 111-125
103) 1. குறிஞ்சிப் பாட்டு 61-98 (தாவரங்களின் பெயர்கள்) (இது தவிர திணைப்பாடல்களில் இம்மரபினைப் பரக்கக் காணலாம்)
2. அகம், 82 (சோலை-இசையரங்கம்)
3. மதுரைக்காஞ்சி, 231-232 (காலை ஒலி)
4. ஐங்குறுநாறு, 448 : 1 (காலை ஒலி)
5. புறம், 161: 29 (காலை ஒலி)
6. நெடுநல்வாடை, 90-105 (மாலை, இரவு)
7. அகம், 71: 6 (அந்தி)
8. அகம். 360: 6-9 (அந்தி)

104) மணிமேகலை 5: 109-141
104) அ. மேலது. 19: 17-28
105) மேலது, 5 : 109-141
105) அ. மேலது, 6 : 36-96
106) மேலது, 6: 37-38
107) மேலது, 6: 97-104
108) சிலப்பதிகாரம். 10 : 152-153
109) மேலது. 10: 101-153
110) மேலது, 10: 64-71
111) மேலது, 10: 72-73
112) மேலது, 10: 77-81
113) மேலது, 10: 81-85
114) மேலது, 10: 86-89
115) மேலது, 10: 90-93
116) மேலது, 5: 1-58
117) மேலது, 5: 59-88
117) அ. மணிமேகலை, 5: 109-122
118) மணிமேகலை, 28: 1-65
118) அ. சிலப்பதிகாரம், 14: 62-218
119) மணிமேகலை 3: 85-145
120) பேரா. வ. அய். சுப்பிரமணியம், காப்பியக்கட்டுரைகள், பக், 96-97
121) மணிமேகலை, 5: 96-105
122) மேலது 11: 59-72
123) மேலது, 10: 93-103
124) சிலப்பதிகாரம், 10: 171-208
125) மேலது, 30: 185-202

126) மணிமேகலை, 28: 155-171
127) மேலது, 27
127) அ. மேலது, 30
128) 1. மேலது, 24: 62-74
2. மேலது, 25: 175-206
3. மேலது, 21: 147-154
129) சிலப்பதிகாரம், 8: 56-67
130) மேலது, 13: 87-93
131) மேலது, 21: 34-38
132) மேலது. 15: 129-149
133) மணிமேகலை, 18: 25-37
134) சிலப்பதிகாரம், 26: 1-91
135) மேலது, 26: 197-200
136) மேலது, 26: 204-220

3. பாத்திரப் படைப்பு

1) மணிமேகலை, 4 : 56-71
2) மேலது, 4 : 72-74
3) மேலது, 22 : 1-204
4) மேலது, 22 : 59-71
5) 1. மேலது, 18 : 128-133
2. மேலது, 21 : 11-22
6) மேலது, 21 : 36-44
7) 1. மேலது, 10 : 71-85
2. மேலது, 21 : 72-118
8) சிலப்பதிகாரம், 1 : 26-29
9) மேலது, 1 : 36-39
10) மேலது, 3 : 172-175
11) மேலது, 6 : 74-75
12) மேலது, 7 : 52: 1-3
13) மேலது, 8 : 109-110
14) மேலது, 9 : 73-79
15) மேலது, 5 : 199-201
15அ) மேலது, 11 : 192-201
16) மேலது, 11 : 163
16அ) மேலது, 13 : 93-95
17) மேலது. 16 : 160-217

18) வ. அய். சுப்பிரமணியம், காப்பியக் கட்டுரைகள், பக். 42
19) சிலப்பதிகாரம், 4 : 47-57
20) மேலது, 9 : 72
21) மேலது, 10 : 40-41
22) மேலது, 10 : 52
23) மேலது, 10 : 66
24) மேலது, 10 : 229-230
25) மேலது, 10 : 38-39
26) மேலது, 16 : 31-32
27) மேலது, 34
28) 1. சிலப்பதிகாரம், 18 : 12-23
2. மேலது, 18 : 32-33
29) மேலது, 19 : 39-60
30) மேலது, 20 : 22-70
31) 1. மேலது, 3 : 170
2. மேலது, 6 : 174
3. மேலது, 8 : 118
4. மேலது, 13 : 49
32) மேலது, 3 : 157-159
33) மேலது, 4 : 28-34
34) மேலது, 7 : 24 : 3
35) மேலது, 8 : 66-67
36) மேலது, 13 : 68-70
37) மேலது, 13 : 74-75
38) மேலது, 13 : 87-92
39) மேலது, 16 : 131-141
40) மேலது, 28 : 108-111
41) மேலது, 28 : 187-199
42) மேலது, 11 : 60-162
43) மேலது, 11 : 112-114
44) மேலது, 11 : 122-124
45) மேலது, 11 : 153-161
46) மேலது, 15 : 20-90
47) மேலது, 27 : 68-172
48) மேலது, 27 : 49-51
49) மேலது, 28 : 165-186
50) மேலது, 30 : 74-91
51) மேலது, 30 : 45-70

4. வகைத்தன்மை

1) 1. The Iliad of Homer, Introduction, p. 17 & Pp 37-41
   2. The Odyssey, Reader supplement, pp. 15-17
2) C, M. Bowra, Heroic Poetry, p. 14
3) C. M. Bowra, From Virgil To Milton, p, 4
4) 1. Ibid,, p. 3
   2. C. S. Lewis, Preface To Paradise lost, p. 118
5. சிலப்பதிகாரம், 2: 15
6) மேலது, 2: 28
7) மேலது, 27: 234
8) மேலது, 1: 61-62
9) மேலது, 1: 61-62
10) பெருங்கதை, V, 5-6
11) மேலது, IV, 42-45
12) மேலது, II, 80
13) A. B, Lord, The Singer of Tales, pp. 124-138

V

பெருங்கதை, சீவகசிந்தாமணி, சூளாமணி

1. காப்பியத்தன்மை.

1) பெருங்கதை I, 38: 1-21
2) புறம், 281 : 2
3) பொருநராற்றுப்படை, 163
4) புறம், 386; 1
5) மலைபடுகடாம், 104; பரிபாடல், 14: 2; அகம், 198: 16
6) நற்றிணை, 9, 1; 146: 7
7) அகம். 75: 11
8) மதுரைக் காஞ்சி, 550; கலித்தொகை 29: 8, அகம், 306: 12
9) புறம், 366: 15

10) 1. புறம், 53: 11-12 (கபிலரைப்பற்றியது)
2. பதிற்றுப்பத்து, 3, 3: 5-6
மன்றம்போந்து மறுகு சிறைபாடும் வயிரியமாக்கள்
3. பதிற்றுப்பத்து, 4, 7: 1-2
''வாழ்கநின் வளனே நின்னுடை வாழ்க்கை
வாய்மொழி வாயர் நின்புகழேத்த''

11) C, S. Lewis, Preface to Paradise Lost, pp, 13-14 (பழம்பாடல்களில் (1) மக்கள் பாடல் (Popular Poetry) (2) அவைப்பாடல் (Court Poetry) என்று இரண்டு வகைகளை சி. எஸ். லிவிஸ் காட்டுகிறார். இவற்றில், அவைப்பாடலை Light Court Poetry என்றும் Serious Court Poetry என்றும் இரண்டு வகைகளாகப் பிரித்துக் காட்டுகிறார். இவ்விரண்டில் வரலாற்றுப் புகழ்பெற்ற

மனிதர்களைப்பற்றி, நிகழ்ச்சிகளைப்பற்றிய பாடலே Serious Court Poetry. இதிலிருந்தே காப்பியங்கள் விரிவுபெற்றன என்பார்.)

12) Asimkumar Chatterje, A Comprehensive History of Jainism, p. 20

13) மயிலை சீனி. வேங்கடசாமி, சமணமும் தமிழும், பக். 39

2. கதையும் நிகழ்ச்சிப் பின்னலும்

1) R. Vijayalakshmi, A Study of Perunkatai, p. 57
2) மேலது, A Study of Civakacinthamani
3) தா. வே. வீராசாமி, சூளாமணி, தமிழ் இலக்கியக் கொள்கை பக். 5
4) Asimkumar Chatterje, pp. 22-23
5) தெ. பொ. மீனாட்சி சுந்தரனார், சமணத் தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, பக். 8
6) பெருங்கதை, I, 32 : 25-27
7) மதுரைக்காஞ்சி, 1-22
8) பெருங்கதை, I, 32 : 40
9) மேலது, III, 6 : 64-66
10) மேலது, IV, 6 : 55-60
11) மேலது, III, 22 : 97-98
12) மேலது, I, 47 : 137-140
13) மேலது, II, 1 : 58-65
14) புறம், 75 : 1-3
15) தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், களவியல், 2:2-3
16) சீவகசிந்தாமணி, நாமகளிலம்பகம், 169
17) மேலது, 177 : 2-4
18) மேலது, காந்தருவதத்தையார், 146
19) மேலது, குணமாலையார், 145-148
20) மேலது, பதுமையார், 65 : 1-2
21) மேலது, குணமாலையார், 215-217
22) மேலது, கேமசரியார்,
23) மேலது, விமலையார், 75
24) மேலது, 76 : 4
25) மேலது, 78 : 1-2

3. கட்டமைப்புக் கூறுகள்

1) சூளாமணி, II, 1 : 1
2) மேலது, I, 1 : 4
3) மேலது, I, 1-26
4) மேலது, I, 27-28
5) மேலது, II, 1-15
6) சீவக சிந்தாமணி, நாமகளிலம்பகம், 1-46
7) மேலது. 49-98
8) மேலது, 106
9) சூளாமணி, I, 29 : 3-4.
10) மேலது, II, 15
11) காளிதாசன், இரகுவம்சம், முதல் சர்க்கம், முதல் 9 சுலோகங்கள்.
12) பொருநராற்றுப்படை, 218-233
13) 1. முல்லைப்பாட்டு, 1-6
2. பரிபாடல், 6 : 1-6
14) புறம், 15 : 4-6
14அ) மதுரைக் காஞ்சி, 1-22
14ஆ) பெரும்பாணாற்றுப்படை, 42
14இ) பதிற்றுப்பத்து 13 : 27-28
14ஈ) பதிற்றுப்பத்து, 15 : 33-4
15) அப்பர் :

1. பாளை உடைக்கமு கோங்கிப் பன்மாடம் நெருங்கி எங்கும்
வாளை உடைப்புனல் வந்தெறி வாழ்வயல் தில்லை
(பன்னிரு திருமுறைப் பெருந்திரட்டு : 22)

2. பொருந்து புனல்தழுவு வயல்நிலவு தூங்கப்
பொழில்கெழுவு
திருஓமாம்புலியூர் ......
(பன்னிரு திருமுறைப் பெருந்திரட்டு : 348)

3. மடைவாய்க் குருகினம் பாளை விரிதொறும் வண்டினங்கள்
பெடைவாய் மதுவுண்டு பேராதிருக்கும் பெரும்பதியே
(பன்னிரு திருமுறைப் பெருந்திரட்டு : 244)

சம்பந்தர் :

1. குழலின்னிசை வண்டின்னிசை கண்டுகுயில் கூவும்
நிழலின் னெழில் தாழ்ந்த பொழில் சூழ்ந்த நின்றியூர்
(பன்னிரு திருமுறைப் பெருந்திரட்டு : 263)

2) செய்யருகே புனல்பாய ஓங்கிச் செங்கயல்பாயச்
சின்மலர்த்தேன்
கையருகே கனிவாழை ஈன்று கானமெலாம்கமழ்
காட்டுப்பள்ளி
(பன்னிரு திருமுறைப் பெருந்திரட்டு : 113)

சுந்தரர் :

1) வாவியிற் கயல்பாய் குளத்திடை மடைதொறும்
காவியும் குவளையும் கமலஞ் செங்கழுநீரும்
மேவிய குருகாவூர் ....
(பன்னிரு திருமுறைப் பெருந்திரட்டு : 118)

2) மகிழும் மல்லிகை செண்பகம் புதிய பூமலர்த்தெல்லி
நாறும் புறம்பயம்
(பன்னிரு திருமுறைப் பெருந்திரட்டு : 428)

(இதுபற்றிய விரிவான ஆய்வுக்கு, ''கம்பராமாயணத்தில் இயற்கை'' என்ற, து. சீனிச்சாமியின் பிஎச். டி. பட்ட ஆய்வேட்டினைப் பார்க்கலாம்)

16) R. Vijayalakshmi, A Study of Civakacinthamani, Chapter on "The Sanskrit interaction in the Literary style", Pp. 78-122

17) காளிதாசன், சாகுந்தலம், ஆறாம் வகுப்பு பக் 121-123 (மறைமலைஅடிகள் மொழிபெயர்ப்பு)

18) 1. பெருங்கதை, 32 : 50-100
2. மேலது, I, 34 : 1-50

19) மேலது, I. 47-61

20) சீவக சிந்தாமணி, காந்தருவ தத்தையார், 49-56

21) மேலது, மண்மகள், 39

22) 1. சூளாமணி, III, 1 : 16-35
2. மேலது, IV, 52 - 38
3. மேலது, V, 1-38

23) சீவக சிந்தாமணி, காந்தருவ தத்தையார், 125-245
24) 1. பெருங்கதை, III, 14 : 265-299
2. மேலது, III, 15 : 26-61
25) மேலது, III, 201-250
26) மேலது, II, 1 : 20-88
27) மேலது, IV, 17 : 21-94
28) சீவக சிந்தாமணி, மண்மகள், 9-27
29) மேலது, பூமகள், 2-23
30) சூளாமணி, IX, 398-403
31) பெருங்கதை, I 38 : 100-104
32) மேலது, I, 29 : 5-15 & 50-56
33) மேலது, I, 29 : 19-26
34) 1. மேலது, II, 2
2. மேலது, II, 3
3. மேலது, II, 4
4. மேலது, II, 5

35) சீவக சிந்தாமணி, இலக்கணையார், 16-123
36) சூளாமணி, IV, 87-95
37) மேலது, VIII, 209-210

38) 1. மேலது, IV, 60-63
2. மேலது, V, 149-166
3. மேலது, IX, 424
4. மேலது, XI, 26-63
5. பெருங்கதை, II, 6
6. சீவக சிந்தாமணி, கேமசரியார், 55-58
7, மேலது, கனகமாலையார், 46-55

39) 1. சூளாமணி, IV, 64-71
2. மேலது, IV, 96-98
3. மேலது, VIII, 211-214
4. சீவக சிந்தாமணி, கேமசரியார், 7-9

40) பெருங்கதை, I, 46 : 1-76
41) 1. பெருங்கதை, III, 19 : 137-221
2. மேலது, III, 20 : 1-128
42) மேலது, III, 27
43) சீவக சிந்தாமணி, மண்மகள், 108-25

43அ) மேலது, நாமகள், 234-292
44) சூளாமணி, IX, 97-333
45) பெருங்கதை, II. 7 : 12-104
46) சீவக சிந்தாமணி, விமலையார், 60-62
47) மேலது, இலக்கணையார், 152-175
48) சூளாமணி, IX, 399-403
49) பெருங்கதை, IV, 10 : 12-39

50) 1. சூளாமணி, V, 188-190
2, மேலது, VI, 37-75
3. மேலது, VI, 135-141 (தூதன் சிறப்பு)

51) 1. சூளாமணி, IV, 115-120
2. மேலது, V, 1-36

52) சீவக சிந்தாமணி, நாமகள், 177-183
52அ) சீவக சிந்தாமணி, நாமகள், 285
53) மேலது, கனக மாலையார், 159

54) 1. மேலது, காந்தருவ தத்தையார், 29
2. மேலது, குணமாலையார், 308

55) மேலது, குணமாலையார், 306

56) 1. மேலது, கனகமாலையார், 152-153
2. மேலது, கனகமாலையார், 157
57) மேலது, விமலையார், 56
58) மேலது, மண்மகள், 105
59) மேலது, பதுமையார், 53
60) சூளாமணி, IV, 68
61) மேலது, V, 191
62) மேலது, VII, 124
63) மேலது, IX, 79
64) மேலது, IX, 357
65) மேலது, IX, 383-387
66) மேலது, X, 110
67) மேலது, IX, 359
68) மேலது, IX, 306
69) மேலது, IX, 71
70) மேலது, IX, 300-302

71) பெருங்கதை, V, 5 : 35-39
72) மேலது, V, 4 : 27-33
73) மேலது, I, 47 : 11-15
74) மேலது, I, 53 : 29-37
75) மேலது, I, 55 : 21-22
76) மேலது, I, 55 :89-90
77) மேலது, I, 56 : 231-233
78) மேலது, II, 18 : 31-33
79) மேலது, III, 27 : 69-79
80) மேலது, III, 9 : 149-183
81) மேலது, IV, 5 : 65-80
82) சீவக சிந்தாமணி, நாமகள், 189-194
83) மேலது, காந்தருவ தத்தையார், 24 : 1-2
84) மேலது, 47
85) மேலது, கோவிந்தையார், 7-8
86) சூளாமணி, III, 37-39
87) மேலது, III, 167-172
87அ) மேலது, IV, 87-94
88) சீவக சிந்தாமணி, முத்தி, 8 ; 2-3
89) மேலது, 16 : 4
90) மேலது, 49
91) மேலது, 128
92) மேலது, 134 : 4
93) மேலது, 284 : 2-3
94) மேலது, 285 : 3-4
95) மேலது, காந்தருவ தத்தையார், 20-90
96) மேலது, 179-196
97) மேலது, கனகமாலையார், 11-45
98) மேலது, பதுமையார், 65-72
99) மேலது, கேமசரியார், 10-26
100) மேலது, நாமகள். 366-376
101) பெருங்கதை, V, 1, 2, 3
102) மேலது, I, 35 : 66-251
103) மேலது, I, 36 : 149-201
104) மேலது, I, 49 : 61-73
105) சூளாமணி, VI, : 105-119
106) மேலது, VI, : 120-133
107) மேலது, XI, 186-195

108) சீவக சிந்தாமணி, கடவுள் வாழ்த்து, 1: 2-4
109) மேலது, 2
110) மேலது, 3
110அ) மேலது. 4-5
111) சீவக சிந்தாமணி, பதிகம், 1
112) சூளாமணி, பாயிரம், 1.
113) மேலது, 3
114) மேலது, 5 : 1-2

115) 1. சீவக சிந்தாமணி, கேமசரியார், 13-26
2. மேலது, 133-144

116) 1. சீவக சிந்தாமணி, விமலையார், 63-69
2. பெருங்கதை, IV, 12 : 41-245
3. சூளாமணி, 10 : 194-202

117) 1. சீவக சிந்தாமணி, பதுமையார், 187-195
2. மேலது, கேமசரியார், 80-96
3. மேலது, கனகமாலையார், 331-332
4. மேலது, விமலையார், 95-106

118) 1. சீவக சிந்தாமணி, சுரமஞ்சரியார் இலம்பகம்.
2. பெருங்கதை, III, 13, 14

119) 1. சீவக சிந்தாமணி, மண்மகள், 76-103
2. சூளாமணி, X, 208-274

120) 1. சீவக சிந்தாமணி, ஆநிரை மீட்டல், கோவிந்தையார் இலம்பகம்
2. மேலது, சுண்ணம் தெரிதல், குணமாலையார் இலம்பகம்
3. மேலது, போர் வெற்றி, காந்தருவ தத்தையார்
4. மேலது, யாழிசைத்திறன், காந்தருவ தத்தையார்
5. மேலது, வில்லாற்றல், இலக்கணையார்
6. மேலது, வில்லாற்றல், கனகமாலையார்
7. மேலது, நஞ்சு போக்கல், பதுமையார்
8. சூளாமணி, சீயவதை நிகழ்த்தல், VII : 141-151
9. மேலது, கோடிக்குன்றம் எடுத்தல். IX : 383-390
10. மேலது, யானையை அடக்கல், X : 111-112

11. பெருங்கதையில், மகத மன்னன் தாருசகனின் பகை வரை வெல்ல, உதயணன் முதலானோர் வணிகர் களாக வேடமிட்டுச் சென்றமை. குறிப்பிட்டுச் சொல்லக் கூடிய பிற எதுவும் இல்லை எனலாம்.

121) 1. பெருங்கதை, I, 33 : 22-143
2. மேலது, III, 7

122) 1. மேலது, I, 34 : 1-50
2. மேலது, I, 32 : 50-100

123) மேலது, I, 39-42

124) 1. மேலது, I, 46-47
2. மேலது, II, 19 : 60-215
3. மேலது, III, 1 : 38-250

125) மேலது, I, 54 : 1-46

126) மேலது, I, 48 : 50-52

127) மேலது, I, 51

128) 1. மேலது, I, 58 : 1-23
2. மேலது, II, 1

129) மேலது, II, 2-6

130) மேலது, III, 12,14

131) 1. மேலது, II, 15 : 50-93
2. மேலது, III, 5 : 10-27
3. மேலது, IV, 12 : 250-261

132) 1. மேலது, II, 13 : 9-29
2. மேலது, II, 15 : 1-35
3. மேலது, II, 20 : 34-66
4. மேலது, II, 9 : 1-24
5. மேலது, III, 2 : 15-55

133) மேலது, III, 3

134) 1. மேலது, I, 40 : 1-76
2. மேலது, III, 19 : 137-221
3. மேலது, III, 20 : 1-128

135) பெருங்கதை, V, 1 : 122-139
136) மேலது, V, 4 : 82-160
137) நில வருணனை :

1. அகத்திணைப் பாடல்களில் முதற்பொருள், கருப் பொருளாக நானில வருணனை வரும்-ஆற்றுப் படைகளில் வழி வருணனை வரும்.

2. பொருநராற்றுப் படை, 218-248 (திணைமயக்கம்)
3. மலைபடுகடாம், 95-162
4. சிலப்பதிகாரம், 10
5. சிலப்பதிகாரம், 11

போர் :

சங்க காலத்துப் பல்வேறு புறத்திணை மரபுகள், போர் வருணனை பற்றிய இலக்கிய மரபுகளே. போர் வீரர்களின் பல்வேறு வீரச் செயல்கள் பற்றியனவும், நாற்படை வருணனையுமாக அமைபவை இவை.

நகர்த்தாமரை உருவகம் :

1. பெரும்பாணாற்றுப்படை, 402-5
2. பரிபாடல், திரட்டு, 8 : 1-4

138) திருமணச் சடங்கு :
1. சிலப்பதிகாரம், 1. 49-53
2. அகநானூறு, 80

உறுப்பழகு வருணனை ;

1. பொருநராற்றுப் படை, 25-47
2. சிலப்பதிகாரம், 2 : 37-80
3. மேலது, 4 : 47-57

(இப்பகுதியில் அடி முதல் தலைவரை சொல்லப் படுகிறது-இதை மூலமாகக் கொண்டால் பாதாதிகேச வருணனை மரபுத் தமிழ் இலக்கிய மரபுகளிலேயே தொடக்கம் பெறுவதைக் காணலாம்.)

139) சூளாமணி, IV, : 2-26
140) 1. மேலது, IV ; 32-39
2. மேலது, VIII : 38-39
141) மேலது, VI : 19-39

141அ) 1. மேலது, VI : 19-39
2. மேலது, X : 20-40
3. மேலது, X : 75-91

142) மேலது, VII : 156-216

143) மேலது, VIII : 50-62

144) மாலை : மேலது, X : 145-146
நிலவு : மேலது, X : 147

144அ) மேலது, X : 115-139

145) 1. சீவக சிந்தாமணி, நாமகள், 133-150
2. மேலது, காந்தருவ தத்தையார், 129-155

146) 1. மேலது, காந்தருவ தத்தையார், 159-170
2. மேலது, 224-245
3. மேலது, சுரமஞ்சரியார், 39-46

147) 1. மேலது, குணமாலையார், 1-23
2. மேலது, 64-82
3. மேலது, 113-120
4. மேலது, பதுமையார், 102-105

148) மேலது, விமலையார், 9-16

149) மேலது, விமலையார், 63-70

150) 1. மேலது, நாமகள், 151-168
2. மேலது, குணமாலையார், 215-224
3. மேலது, பதுமையார், 138-199
4. மேலது, கேமசரியார், 80-89
5. மேலது, கனகமாலையார், 131-136
6. மேலது, விமலையார், 93-102

151) மேலது, கனசமாலையார், 56-61

152) 1. மேலது, காந்தருவ தத்தையார், 49-56
2 மேலது, மண்மகள், 39

153) மேலது, மண்மகள், 1-10

154) 1. மேலது, நாமகள், 234-290
2. மேலது, மண்மகள், 108-225

155) மேலது, இலக்கணையார், 152-175
156) சீவக சிந்தாமணி, முத்தி, 70-102
157) மேலது, முத்தி, 56-69
158) R. Vijayalakshmi, A Study of Civakacinthamani, Chapter on 'The Sanskrit Interaction of the Literary Style.'
159) புறம், 242
159அ) க. வெள்ளைவாரணனார், பன்னிருதிருமுறை வரலாறு I, பக் 428-453
160) அடியார்க்கு நல்லார், சிலப்பதிகாரம் - உரைப்பாயிரம், பக். 9
161) உ. வே. சாமிநாதையர், சிலப்பதிகாரம், மூன்றாம் பதிப்பின் முகவுரை, பக் IX
162) மேலது

4. பாத்திரப் படைப்பு

1) பெருங்கதை, II, 9 : 151-153
2) மேலது, 8 : 6-18
3) மேலது, 9 : 205-207
4) மேலது, III, 1 : 48-50
5) சீவக சிந்தாமணி, பூமகள், 51 : 1-3
6) மேலது, குணமாலையார், 315 : 1-3
7) மேலது, கோவிந்தையார், 3
8) சூளாமணி, III : 4 : 3-4
9) 1. மேலது, V : 64-66
2. மேலது, VII, 39-49
10) மேலது, II : 18 : 3-4
11) மேலது, II : 19 : 3-4
12) மேலது, IV : 80-81
13) மேலது, III : 83
14) மேலது, XI, 4 : 3-4
15) மேலது, XI, 6 : 4
16) மேலது, XI, 8 : 3-4
17) மேலது, XI : 12
18) மேலது, XI : 82-150
19) மேலது, XI : 149
20) மேலது, XI : 150

21) மேலது, XI : 151-157
22) மேலது, XI : 158-167
23) மேலது, XI : 168-177
24) மேலது, XI : 178-180
25) மேலது, XII : 2-5
26) மேலது, VI : 3-4
27) மேலது, VI : 1-2
28) மேலது, IV : 72 : 3-4
29) மேலது, V : 158 : 1-3
30) *சீவக சித்தாமணி*, குணமாலையார், 112
31) மேலது, பதுமையார், 70
32) மேலது, 2: 3-4
33) மேலது, 194: 3-4
34) மேலது, 224
35) மேலது, 225
36) மேலது, 228:4
37) மேலது, 229
38) மேலது, கேமசரியார், 124
39) மேலது, 126
40) மேலது, 18-25
41) மேலது, கனகமாலையார், 77
42) மேலது, விமலையார், 21
43) மேலது, 22
44) மேலது, 23
45) மேலது, 24
46) மேலது, 25: 2-3

VI

வரலாற்றில் பெறும் இடம்

1) சிலப்பதிகாரம், 52: 1-7
2) மேலது, 9: 78-79
3) மேலது, 16: 156-157
4) மேலது, 16 148-49
5) மேலது, 16: 216-217
5)அ மேலது, 29: 10
6) மணிமேகலை, 6: 152
7) மேலது, 6; 97-104
8) 1. பெருங்கதை, I, 32: 40
   2. மேலது, III, 6: 64-66
9) மேலது, IV, 6: 55-60
10) மேலது, I, 56: 60-61
11) மேலது, II, 1: 58-65
12) சீவக சிந்தாமணி, பதுமையார், 2
13) சூளாமணி, XII: 14-18
14) மேலது, XII; 19-23
15) சிலப்பதிகாரம், 23: 26-30 (இக்காதை முழுவதும்)
16) மேலது, 30: 120-140
17) சீவக சிந்தாமணி, பதுமையார், 66-72
18) மேலது, கேமசரியார், 14-26
19) 1. மேலது, பதுமையார், 76-82
    2. மேலது, கேமசரியார், 6-9
20) சூளாமணி, IV: 80-84
21) மேலது. V: 156-158
22) சிலப்பதிகாரம், 10: 160-192
23) மேலது, 10: 192-208.
24) மேலது, 30: 185-202
25) மணிமேகலை, 16: 85-106
26) மேலது, 2: 64-69
26)அ 1. மணிமேகலை, 6
    2 மேலது, 10: 90
    3. மேலது, 20: 40-70

4. மேலது, 24: 97-146
5. மேலது, 25: 22-24
6. மேலது, 25, 225-231
7. மேலது, 30

27) மேலது, II: 58-74
28) பெருங்கதை, II, 6: 40-161
29. சிலப்பதிகாம், 29 : 29

29)அ 1. மேலது, 26: 28-29
2. மேலது, 28:7
3. மேலது, 30:156

30) பெருங்கதை, I. 33: 154-198
31) பெருங்கதை, I, 36: 13-18
32) பெருங்கதை, IV, 11: 94-100
33) சிலப்பதிகாரம், 25: 1-11

34) 1. சூளாமணி, IV: 50-59
2. மேலது, X: 7-91

35) மேலது, VII : 52-56
36) பெருங்கதை, II, 10: 99-104
37) மேலது, IV, 2: 47-60
37)அ மேலது, IV, 57-61
38) சூளாமணி, VII. : 54
39) மேலது, VII, : 51
40) மேலது, II : 19
41) சீவக சிந்தாமணி, குணமாலையார், 315: 1-3
42) பெருங்கதை, II, 16: 120-122

42)அ சூளாமணி, VII : 63-65
43) மேலது, 7: 63
44 மேலது, 5: 183. 3-4
45) மணிமேகலை, 28: 170-187
46) மேலது, 25: 1-174
47) பெருங்கதை, II, 17:135-145
48) மேலது, IV, 8: 73-78
49) சூளாமணி, IV : 117

49)அ மேலது, IV : 116
50) சிலப்பதிகாரம், 1 : 31-33
51) சீவக சிந்தாமணி, கேமசரியார். 38: 1-2
52) பெருங்கதை, I 40 : 343-345
53) மேலது, 42 : 165-183
54) சீவக சிந்தாமணி, காந்தருவ தத்தையார், 3.
55) மேலது, 278
56) மேலது, 279 : 3-4
57) மேலது, 52 : 3-4
58) மேலது, 55
59) மேலது, 342 : 1-2
60) தொ. மு. சிதம்பர ரகுநாதன், ஆராய்ச்சி (முதல் இதழ்), ஜூலை - 1969; மலர்1, இதழ்1
61) பெருங்கதை, I, 43 : 53-58
62) மேலது, 40 : 366-373
62)அ மேலது, 42 : 126-136
63) மேலது, 35 : 45-65
64) மேலது, 35 : 68-69
65) மேலது, 43 : 123-124
66) சூளாமணி, VI, 46-58
67) மேலது, IV, 113

நூற்பட்டியல்

1) அருணாசலம், ப. 1971. சிலப்பதிகாரச் சிந்தனை. தமிழ்ப் புத்தகாலயம். சென்னை.

2) அறவாணன், க. பொ. 1974. சைனரின் தமிழ் இலக்கணக் கொடை. சைன இளைஞர் மன்றம். சென்னை.

3) இராமன், கே. வி. தொல்லியல் ஆய்வுகள். சேகர் பதிப்பகம். சென்னை.

4) இராமகிருஷ்ணன், எஸ். 1964. இளங்கோவின் பாத்திரப் படைப்பு. மீனாட்சி புத்தக நிலையம். மதுரை.

5) ———————— 1969. கம்பனும் மில்டனும். மீனாட்சி புத்தக நிலையம். மதுரை.

6) இராமச்சந்திரன் செட்டியார். 1967 கொங்குவேளிர். சொர்ணாம்பாள் சொற்பொழிவு. அண்ணாமலைநகர்.

7) இலட்சுமணன், கி. 1970. இந்தியத் தத்துவ ஞானம். பழனியப்பா பிரதர்ஸ். சென்னை.

8) இலட்சுமணசாமி, கொ. 1977. சிலப்பதிகாரம் - மணிமேகலை காப்பியமரபு. அண்ணாமலை நகர்.

9) காசிராசன், இரா. 1973. சிலப்பதிகார ஆய்வடங்கல். தமிழ்த்துறை. கேரளப் பல்கலைக் கழகம் திருவனந்தபுரம்.

10) ————————1976. காப்பியத்தமிழ். அருள்நாள் பதிப்பகம். மதுரை.

11) ————————1980. உலகப் பெருங்காப்பியங்கள். சென்னை.

12) சண்முகம், இராம. 1983. நெஞ்சை அள்ளும் சிலம்பு. மணிவாசகர் நூலகம். சிதம்பரம்.

13) சுப்பிரமணியம், க. 1982. பெருங்கதையின் சமயப் பின்னணி. கேரளப் பல்கலைக் கழகம். திருவனந்தபுரம்.

14) சுப்பிரமணியன், கா. 1982. சங்ககாலச் சமுதாயம். நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ். சென்னை.

15) சுப்பிரமணிய அய்யர், ஏ. வி. 1971. தமிழ் ஆராய்ச்சியின் வளர்ச்சி. அமுத நிலையம். சென்னை.

16) சுப்பிரமணியன், வ. அய். 1952. காப்பியக் கட்டுரைகள். மிரானிய அச்சகம். நெல்லை.

17) சுப்பிரமணிய சாஸ்திரி, பி. எஸ். 1946. வடமொழி நூல் வரலாறு. அண்ணாமலை நகர்.

18) செல்லப்பன், சிலம்பொலி. 1976. பெருங்கதை ஆராய்ச்சி. சென்னை.

19) ஞானசம்பந்தம், அ. ச. தேசிய இலக்கியம். மணிவாசகர் நூலகம். சிதம்பரம்.

20) மாணிக்கம், வ. சுப. 1967. கம்பர். அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம். அண்ணாமலைநகர்.

21) மீனாட்சிசுந்தரன், தெ. பொ. 1961. குடிமக்கள் காப்பியம். தொல்காப்பியர் நூலகம். சென்னை.

22) ——————1961. சமணத் தமிழ் இலக்கிய வரலாறு. கலைக்கதிர் வெளியீடு. கோயம்புத்தூர்.

23) ——————1965. கானல்வரி. கலைக்கதிர் வெளியீடு. கோயம்புத்தூர்.

24) முத்துசிவன், ஆ. 1956. அசோகவனம். ஸ்டார் பிரசுரம். சென்னை.

25) முத்துச்சண்முகன், பெரியகருப்பன். (பதிப்) 1974. வையை மலர். தமிழ்த்துறை மதுரை காமராசர் பல்கலைக் கழகம் மதுரை.

26) வரதராசன், மு. 1972. தமிழ் இலக்கிய வரலாறு. சாகித்திய அகாடமி. புதுதில்லி.

27) வானமாமலை, நா. 1977. தமிழர் நாட்டுப் பாடல்கள். நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ். சென்னை.

28) விமலானந்தம், மது. ச. 1962. சிலம்புப் புதையல். இளங்கோ பதிப்பகம். புதுச்சேரி.

29) வெள்ளைவாரணன், க. 1979. இசைத்தமிழ். இராமகிருட்டிண வித்திய சாலை. சிதம்பரம்.

30) ——————————1972. பன்னிரு திருமுறை வரலாறு. அண்ணாமலை நகர்.

31) வேங்கடசாமி, மயிலை சீனி. 1976. களப்பிரர் ஆட்சியில் தமிழகம். மக்கள் வெளியீடு. சென்னை.

32) ——————1970. சமணமும் தமிழும். கழக வெளியீடு. சென்னை.

33) ——————————1972. பௌத்தமும் தமிழும். கழக வெளியீடு. சென்னை.

34) வேணுகோபாலப் பிள்ளை, மே. வீ. (பதிப்). 1952 சித்தாமணிச் சொற்பொழிவு - நினைவு மலர். சைனத் தமிழ் இலக்கிய மன்றம். காஞ்சிபுரம்.

35) வையாபுரிப்பிள்ளை, எஸ். 1965. கம்பன் காவியம் தமிழ்ப் புத்தகாலயம். சென்னை.

36) ——————————1957. காவிய காலம். தமிழ்ப் புத்தகாலயம். சென்னை.

37) லூர்து, தே. 1981. நாட்டார் வழக்காற்றியல். பாரிவேள் பதிப்பகம். பாளையங்கோட்டை.

38) ஜகந்நாதன், கி. வா. 1955. தமிழ்க் காப்பியங்கள். அமுத நிலையம். சென்னை.

39) Aiyar, V. V. S. 1965. Kamba Ramayana - A Study. Bharatiya Vidya Bhavan. Bombay.

40) Alastair Fowlar. 1982. Kinds of Literature. Oxford clarendon Press. London.

41) Allan Rudrum. 1966 A Critical Commentary on Milton's 'Paradise Lost'. Macmillan. London.

42) Anne Davidson Ferry, 1963. Milton's Epic Voice Harward University Press. Cambridge.

43) Arunachalam, M. 1974. An Introduction to the History of Tamil Literature. Gandhi Vidyalayam. Tiruchitambalam.

44) Asim Kumar Chatterje, 1978. A Comprehensive History of Jainism. (up to 1000). Firma KLM P. V. L. D., Culcutta.

45) Basham, A. L. (Ed). 1975. A Cultural History of India. Oxford clarendan Press. London.

46) Basham, A. L. 1981. History and Doctrine of Ajivikas. Motilal Banarsidas. Delhi.

47) Bowra, C. M. 1962. Primitive Song. Weldenfold and Nicolson. London.

48) ———— 1967. Ancient Greek Literature. Oxford University Press. London.

49) ———— 1967. From Virgil To Milton. Macmillan. London.

50) ———— 1966. Heroic Poetry. Macmillan. London.

51) Chadwick. H. M. 1932. The Growth of Literature Vol. I Cambridge University Press. London.

52) Chidambaranathan Chettiyar. 1977. Advanced Studies in Tamil Prosody. Annamalainagar.

53) Crane, R. S. 1971. Critical and Historical Principles of Literary History. University of Chicago Press.

54) Debi Prasad Chattopadhyaya. 1964. Indian Philosophy-A Popular Introduction, People's Publishing House. New Delhi.

55) Devadatta, Unpublished PH. D thesis on Culamani.

56) Dudley, D. R. (Ed), 1969. Virgil. Routledge & Kegan Paul, London.

57) George Thomson, 1954. Marxism and Poetry (Revised). Peoples Publishing House. New Delhi.

58) George Watson. 1969. The Study of Literature. Orient Longmans. Madras.

59) Gopal Iyengar, V. A Concise History of Classical Sanskrit Literature. Jemini Printing Press. Kumbakonam.

60) Gupta, D. K. 1970. A Critical Study of Dandin and his works. Maharchand Lachmandas. New Delhi.

61) Hiriyanna, M. 1958. Outlines of Indian Philosopsy. Allen & Unwin. London.

62) Homer. 1966. The odyssey. (translated By Samuel Butlar). Washington Square Press. New York.

63) Ja equetta Hawkes. 1963. History of Mankind: Cultural and Scientific Development - Vol. I & II. Unwin Brothers. London.

64) John Broad Bent, 1972. Paradise Lost - Introduction. Cambridge University Press.

65) John Clark. 1900. A History of Epic Poetry. Oliver and Boyd, Edinburg.

66) John Higginbotham, (Ed.). 1969. Greek and Latin Literature. Methuen & Co Ltd., London.

67) John Reasing. 1968. Milton's Poetic Art. Harward University Press. Cambridge.

68) John M. Steadman. 1967. Milton and Renaissance Hero. Oxford clarendon Press. London.

69) Kailasapathy, K. 1968. Tamil Heroic Poetry. Oxford. London.

70) Ker, W. P., 1926 Epic and Romance, Macmillan. London.

71) Khrapchenko, M., 1977. The Writer's Creative Individuality and the Development of literature. Progress Publishers. Moscow.

72) Kosambi, D D., 1977. The Culture and Civilisation of Ancient India. Vikas Publishing House. New Delhi,

73) Kurup, K. K. N., 1973. The Cult of Teyyam and Hero Worship in Kerala. Indian Publications. Culcutta.

74) Lascellas Abercrombie. 1922. The Epic : an Essay, Martin Secker, London.

75) ———— 1971. Principles of Literary Criticism. Vora & Co., Bombay.

76) Lewis, C. S., 1967. A Preface To Paradise Lost. Oxford University Press, London.

77) Lord, A. B., 1960. The Singer of Tales, London.

78) Madhavadasa Chakaravorti, 1978. A Short History of Sanskrit Literature. Asian Publication Services. New Delhi.

79) Maurice Winterhitz. 1977. A History of Indian Literature, Vol. I. Oriental Books Reprint Corporation. New Delhi.

80) ———— ———— 1977. A History of indian Literature, Vol. II. New Delhi.

81) Meenatchisundaram. T. P. 1965. A History of Tamil Literature. Annamalai University. Annamalainagar.

82) Merchant, P. 1971. The Epic. Critical Idiom Series. Methuen & Co. London.

83) Murray, 1907. The Rise of the Greek Epic. Oxford. London.

84) Narayanan, M. G. S. 1977. Re-Interpretations in South Indian History. College Book House. Trivandram.

85) Patrides, C. A., (Ed). 1967. Milton's Epic Poetry. Penguin Books. Middle sex

86) Ramakrishnan, S. 1977. The Epic Muse : The Ramayana and Paradise Lost. People's Publishing House, New Delhi.

87) Ramanujam, A. K. 1970. The Interior Landscape, Peterowen. London.

88) Ramasamy Sastry, K. S. 1963. Kalidasa : His genius, ideals and influence Vol. II. Sri Vanivilas Press. Srirangam.

89) ———— —— — 1963. Kalidasa : His Period, Personality and Poetry. Sri, Vanivilas Press. Srirangam.

90) Rangasamy, Dorai. 1959. The Religion and philosophy of Tevaram – II. University of Madras. Madras.

91) Rees. R. J. 1968. An Introduction to English Literature. Macmillan. London.

92) Rene Wellak & Austin Warren. 1970. Theory of Literature, Penguin Books. London.

93) Richmond Lattimore (Trans). 1962. The Iliad of Homer. University of Chicago. Chicago.

94) Ridley, R. M. 1962. Studies in Three Literature. J. M. Dent & Sons. London.

95) Ruth Finnegan. 1979. Oral Poetry. Cambridge University Press. Cambridge. London.

96) Sankaran, A. 1973. Some Aspects of Literary Criticism in Sanskrit. University of Madras. Madras.

97) Schriber, S. M. 1969. An Introduction to Literary Criticism. Pergamon Press. London.

98) Sen, K. M. 1970. Hinduism. Penguin Books. London.

99) Shah, U. P. & Dhary. M. A. (Ed). Aspects of Jaina Art and Architecture. L D. Institute of Iondology. Ahemedabad.

100) Siddhanta, N. K. 1977. The Heroic Age of India. Asian Publication Services. New Delhi.

101) Sivathampy, K. Drama in Ancient Tamil Society. N. C. B. H. Madras.

102) Srinivasan, K. R. 196). Some Aspects of Religion as revealed by early monuments and Literature of the South. University of Madras. Madras.

103) Srinivasa Iyengar. S. 1981. Some Contribution of South India to Indian Culture. Cosmo Publications, New Delhi.

104) Sudhisankar, 1971. Imagery in the Mahabharata. Sanskrit Pustak Bhandar. Culcutta.

105) Subramaniam, N. 1980. Sangam Polity. Eunes Publications. Madural.

106) Subramanian, S. V. & Ghadigachalam (Eds). 1981. Literary Heritage of the Tamils. International Institute of Tamil Studies Madras.

107) Subramania Pillai, K. 1934. Nature in Tevaram. The Palamcottah Printing Press. Palayamkottai.

108) Sundaramoorthy, G. 1974. Early Literary Theories in Tamil. Sarvodaya Ilakkiyappannai. Madurai.

109) Surendranath. Dasgupta, 1952. A History of Indian Philosophy. Vol. III. Cambridge University Press. London.

110) Stith Thompson. 1977. The Folk Tale. University of California Press. Berkeley.

111) Vijayalakshmi, R. 1981. A Study of Perunkatai. International Institute of Tamil Studies. Madras,

112) ————————- 1981. A Study of Civakacinthamani. L. D. Series. Ahemedabad.

113) Virgil. 1965. The Aeneid. Washington Square Press. New York.

114) Vishwanath Prasad Varma. 1973. Early Buddhism and its origins. Munshiram Manoharlal. New Delhi,

115) Warder, A. K. 1972. Indian Kavya Literature, Vol. I. Motilal Banarasidass. New Delhi.

கட்டுரைகள் - அகராதிகள் - கலைக்களஞ்சியங்கள்

116) சண்முகம்பிள்ளை, மு. 1974. பாட்டியல் காட்டும் இலக்கியப் பாகுபாடு. (கட்டுரை). தமிழாய்வு, தொகுதி 1, பகுதி 1. சென்னைப் பல்கலைக் கழகம். சென்னை.

117) சுப்பிரமணியம், வி. ஐ. 1969. பஞ்ச தந்திரமும் சிலப்பதிகாரமும். (கட்டுரை). தமிழ் வட்டம் 2-ஆம் ஆண்டு மலர். சென்னை.

118) செல்வகணபதி, இரா. 1972. ஐம்பெருங்காப்பியங்கள், (கட்டுரை). தருமை ஆதீனப் பல்கலைக் கல்லூரி. வெள்ளி விழா மலர்.

119) பிச்சை, அ. 1983. சங்க கால ஆசிரியப்பா வகைகள். (கட்டுரை). 15-ஆம் இ. ப. த. ம. ஆய்வுக் கோவை. அண்ணாமலை நகர்.

120) விஜயலெட்சுமி, ஆர். 1981. காப்பியப் பாகுபாடு. (கட்டுரை). தமிழிலக்கியக் கொள்கை-6. உலகத்தமிழ் ஆராய்ச்சி நிறுவனம். சென்னை.

121) Gene H. Roghair. 1978. The Role of Brahma Nayudu in the Epic of Palnadu, (Article). Journal of Indian Folklorists, Vol. I No : 2. Geetha Book House. Mysore.

122) Jawaharlal Handoo. 1977. Morphological analysis of Oral Narrative, (Article). I J D L Vol. No : 2. Trivandram.

123) Meenatchisundaram, T. P. 1970. The Tamil Literary Theory of Bhakti Period. (Article). Journal of Madurai University. Vol. II, No 2. Madurai.

124) Alex Preminger, (Ed). 1965. Encyclopaedia of Poetry and Poetics. Princeton. New Jessey.

125) Cassell's Encyclopaedia of Literature. 1953. Lassal & Co. London.

126) John Dowson, M. R. A. S. 1968. A Classical Dictionary of Hindu Mythology, Religion. Geography, History and Literature. Routledge & Kegan Paul. London.

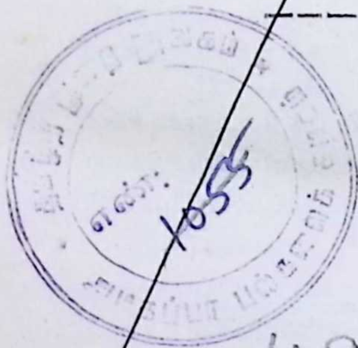
127) Joseph T. Shipely, (Ed). 1970. Dictionary of Literary Terms. George Allen & Unwin. London.

128) Roger Fowler (Ed). 1973. A Dictionary of Modern Critical Terms. Rouledge & Kegan Paul. London.

129) Sheila Savill. 1977. Pears Encyclopaedia of Myth and Legends (the Orient). Pelham Books. London.



பொருளடைவு



அழகப்பா பல்கலைக்கழகம்
வளர் தமிழ் நூலகம்
காரைக்குடி

பிழை திருத்தம்

பக்கம்	வரி	பிழை	திருத்தம்
பொருளடக்கம் முதல் பக்கம்	23	தமிழ்பாடல்களில்	தமிழ்ப்பாடல்களில்
6	35	விளக்கியுள்ளார்[1]	விளக்கியுள்ளார்[17]
13	33	ஒன்றை	ஒன்றைச்
48	36	வடமொழிக் செல்வாக்கால்	வடமொழிச் செல்வாக்கால்
65	18	பெறஅ[6]	பெறாஅ[6]
66	13	தொல்காப்பியர்	தொல்காப்பியரால்
79	12	அமைந்துக் கொள்வான்	அமைத்துக் கொள்வான்
87	12	கனிகைக்குச்	கணிகைக்குச்
97	34	போ ப்படிமமும்	போர்ப்படிமமும்
137	22	இடம் பறுகிறது.	இடம் பெறுகிறது
139	33	கதைகள்	காதைகள்
140	12	அனுபவச் சறிவிற்குரிய	அனுபவச் செறிவிற்குரிய
149	33	நிகழ்சிகளின்	நிகழ்ச்சிகளின்
184	34	இண்ணக்கப் படுகின்றன	இணைக்கப்படுகின்றன[128]
210	35	Literany	Literary
216	36	ஆருயி	ஆருயிர்
230	12	என்று	என்ற
264	36	உண	உண்
270	28	பக்திக்காலபின்னணி	பக்திக்காலப்பின்னணி
271	4	பொதுப்பாக்கில்	பொதுப்போக்கில்
294	5	என்மவனின்	என்பவனின்
307	34	சரர்ந்தனவே	சார்ந்தனவே
333	6	ஊன் இகந்து	ஊண் இகந்து
360	20	Eqic	Epic
362	2	Epie	Epic
364	34	82	81